جامعة جرش

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

دور التكرار في موسيقى شعر البحتري

Role of Iteration in Al Buhtiri's Musical Poetry

إعداد الطالب

وسيم حميد ناجي القبلاوي

إشراف الدكتورة

جودي فارس بطاينة

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة جرش

كانون الأول، 2014

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة والمعنونة بـ(دور التكرار في موسيقى شعر البحتري)، وأجيزت بتاريخ 2014/12/3.

أعضاء لجنة المناقشة:		**التوقيع**
الدكتورة: جودي بطاينة	مشرفاً رئيساً	....
الأستاذ الدكتور: محمد ربيع	عضواً	....
الأستاذ الدكتور: قاسم المومني	عضواً	....
الدكتور: علي المومني	عضواً	....

الإهـــــداء

إلى من قرن الله سبحانه وتعالى رضاه برضاهما

إلى من وصّى بهما رب العزة جل جلاله من فوق سبع سموات؛ ... (والدي العزيزين).

وقد تحقق الحلم... ها أنتما تشرقان فرحاً جديداً ... يغمر الأكوان... يضمني وينسيني المسافة.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة، والنفوس البريئة...إلى رياحين حياتي... (إخوتي وأخواتي).

إلى من زرعت فيَّ _قبل أن تعلمني_ بذرةً من التَّواضع، وأُخرى من الأخلاق، وثالثة من الإنسانية ... (د. جودي)

إلى كل الذين استفزوا رغبتي في الدراسة...

إلى الياسمين المحترق بالنار... دمشق!

إلى المضرجة بالدم والوجع والأحزان، صبراً .... سوريا.

شكر وتقدير

الحمدُ لله الذي بدأ بنفسه وثنَّى بملائكتهِ وثلث بأهل العلمِ بقوله تعالى:

﴿ شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لا اله إلا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُوْلُوا الْعِلْمِ قَآئِمَا بِالْقِسْطِ لا إله إلا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾ والصلاةُ والسلامُ التامانِ الأكملانِ على خير المتعلمينَ والمعلمينَ، سيدنا محمد صلى اللهُ عليه وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد.

يطيب لي أن أتقدم بوافر الشكر، وجزيل العرفان، لجامعة جرش، وأخص بالذكر كلية الآداب، ممثلة بعميدها الأستاذ الدكتور محمد أحمد ربيع، وأعضاء هيئة التدريس فيها.

كما يسعدني أن أزجي خالص شكري، وعظيم امتناني، لأستاذتي الفاضلة الدكتورة جودي البطاينة التي تفضلت بقبول الإشراف على هذه الرسالة، وتحملها عناء متابعتها وتوجيهها إلى مضان الحق، وانتهاج قصد السبيل، مذ كانت بذرة تُجَسِّدها فكرة، إلى أن استوت على سوقها ثمرة في رسالة، فكم بذلت من عناء في قراءتها–على كثرة مشاغلها–وتوجيهها كلما شطّت عن منهجها، أو جمحت إلى ميادين برّاقة لا تخدمها، فبارك الله فيها...

كما أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الكبير لكل من أعضاء لجنة المناقشة:

1–الأستاذ الدكتور محمد ربيع

2–الأستاذ الدكتور قاسم المومني

3–الدكتور علي المومني

الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الرسالة، وتحملوا مشقة قراءتها وتقويمها، وإقامة المعوج منها، مما أسهم في إثرائها، فلهم مني كل المحبة والتقدير.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الباحث

وسيم حميد القبلاوي

فهرس المحتويات

الملخص

هدفت هذه الدراسة الموسومة بـ ((دور التكرار في موسيقى شعر البحتري)) إلى تجلية العلاقة بين تكرار الحرف والكلمة والعبارة والموسيقى المنبعثة من ترجيع ذلك في النص الشعري، كما سعت إلى الكشف عن النغمة الخاصة التي يشيعها تكرار الحرف، أو الكلمة، أو العبارة.

فعلى الرغم من إيمان الباحث بأنه لا توجد حروف، أو ألفاظ، أو عبارات، مخصصة للفرح، وأخرى مخصصة للحزن، فإنه اجتهد ما وسعه الاجتهاد بإقامة علاقة بين ترديد حرف، أو لفظة، أو عبارة، أكثر من غيرها، وإلحاح الشاعر عليه أكثر من غيره، وبين النغمة التي يشي بها، بالإضافة إلى محاولته تلمس قوة النغمة وضعفها من خلال الربط بين الحروف المجهورة، أو المهموسة، وبين المعنى الذي حرص الشاعر على إيصاله إلى المتلقي.

جاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول، خصصت المقدمة للحديث عن أهمية الدراسة، وأهدافها، ومبررات اختيارها، والمنهج الذي اتبعه الباحث، والدراسات السابقة التي تناولت شعر البحتري وحياته.

وتناول **التمهيد:** مفهوم التكرار لغة واصطلاحاً، ومفهومه لدى كل من القدامى والمحدثين، وأثره في الإيقاع الموسيقي الداخلي في النص الأدبي، وعالج **الفصل الأول** الحرف وأثره في موسيقى شعر البحتري، ونهض **الفصل الثاني** بدور تكرار الكلمة وأثرها في موسيقى شعر البحتري، وتحدث **الفصل الثالث** والأخير عن دور تكرار العبارة وأثرها في موسيقى شعر البحتري، وعرضت **الخاتمة** لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

المقدمة

يعد التكرار من أهم وأبرز الظواهر الأسلوبية التعبيرية التي تظهر بجلاء في الأعمال الأدبية الإبداعية، ولا سيما الشعرية منها، إذ يتكئ الشاعر عليه أكثر من غيره من الأساليب اللغوية؛ لما له من دور واضح في الإيقاع الموسيقي الداخلي في النص الفني، لا يقل أهمية عن الإيقاع الخارجي المنبعث من القافية، فضلاً عن الدور الذي يضطلع به في البنية الفنية، من حيث سبك النص، وتلاحمه، وربط أجزائه بعضها ببعض، كما يمنح المبدع نوعاً من حرية الحركة، يدور فيها الكلام على نفسه؛ فيشف عن أبعاده المختلفة: دلالياً، وموسيقياً، وجمالياً، فضلاً عما يكشفه من مكنونات المبدع النفسية.

إن دور التكرار في موسيقى الشعر، يكمن في استحضار الطاقات الانفعالية والتأثيرية لدى الباث/المرسل، فتقوم بإثارة انفعال المتلقي، واستنفار مشاعره وعواطفه، ومن ثم التأثير به، ومن هنا، فإن التكرار، بما يحدثه من موسيقى ونغمة خاصة، يقوم بوظيفتين: جمالية إيقاعية، وإيحائية دلالية، تتبعان مقدرة الشاعر وبراعته في معالجة النصوص، القائمة على اختيار وانتقاء الألفاظ والعبارات، وإلا أضحى تكرار ذلك نشازاً؛ تنفر منه آذان المستمعين، لعدم التجاور المناسب للألفاظ.

وبناء على ذلك، فقد جاءت هذه الدراسة المعنونة بـ((دور التكرار في موسيقى شعر البحتري))؛ لتجلي دور التكرار، سواء أكان حرفاً، أم كلمة، أم عبارة، في الموسيقى الشعرية في شعر البحتري، من الناحيتين الجمالية الإيقاعية والإيحائية الدلالية.

لذا نبعت أهمية هذه الدراسة، بصفتها الدراسة الأولى –في حدود علم الباحث واطلاعه– التي تخصصت في الحديث عن دور التكرار في موسيقى شعر البحتري، فقد ربطت الدراسة بين

أنواع التكرار وبين مشاعر الشاعر وأحاسيسه وعواطفه، باعتبار التكرار ذا دلالة نفسية قيِّمة، تفيد الناقد في تحليل شخصية المبدع وإبداعه، كما اجتهد الباحث في أن يقيم مقاربة فنية بين الموسيقى المنبعثة من النص المدروس والمعنى الذي أراد الشاعر أن يوصله إلى المتلقي، باعتبار أن النغمة تنسجم وتتلاءم مع معناها، فتتفاوت من حيث القوة والضعف، والعلو والانخفاض، والحزن والفرح، تبعاً للمعنى.

وسعت هذه الدراسة إلى تحقيق عدة أهداف، لعل من أبرزها ما يأتي:

أولاً: إلقاء الضوء على مفهوم التكرار لغة واصطلاحاً.

ثانياً: إبراز أهمية التكرار لدى القدامى والمحدثين على حد سواء.

ثالثاً: تجلية دور التكرار في الإيقاع الموسيقي.

رابعاً: الوقوف على ظاهرة التكرار في شعر البحتري، من خلال ضروبه الثلاثة؛ تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة.

خامساً: محاولة الربط بين التكرار والنغمة التي يحدثها، فإذا كان التكرار يمثل أساس الإيقاع الموسيقي في النص الشعري خاصة، فإنه –أيضاً–يجسد في كل موقف نغمة خاصة به؛ تشي بالحزن تارة، وبالفرح تارة أخرى، تعلو أحياناً، وتهبط أحياناً أخرى.

وكان من مبرراتها أن البحتري لم يحظ بدراسة علمية متخصصة توقفت عند دور التكرار في موسيقى شعره؛ لذا عزم الباحث على تناول هذا الموضوع، على الرغم مما يكتنفه من مشاق ومصاعب، متوكلاً على الله تعالى، علّه يساهم ولو بالقليل في إثراء الدراسات النقدية –على

كثرتها–التي عرضت لشعر البحتري، فشعره ما زال ثرّ العطاء، يانع الجنى، ولا يَخْلَق على كثرة الرّد، فلا يعدم الباحث بين الفينة والأخرى الجديد.

واعتمدت الدراسة على المنهج الأسلوبي، فقد قام الباحث برصد النصوص الشعرية التي اشتملت على التكرار الحرفي، أو تكرار الكلمة أو العبارة، وتحليلها بما يخدم أسلوب التكرار، واستكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النصوص، وتعرُّف العلاقات بين هذه النصوص وأفكار ورؤى الشاعر ومشاعره وأحاسيسه التي عكستها مادته اللغوية، حيث يلح على أسلوب بعينه، ويستخدم صيغاً بعينها لها دلالتها في النص الأدبي.

ولم يعثر الباحث على كتاب، أو دراسة، أو رسالة جامعية عالجت دور التكرار في موسيقى شعر البحتري، وإنما كان ثمة بعض من الكتب والدراسات التي تناولت شعر البحتري من جوانب أخرى، وسيشير الباحث إلى أهمها، وسيترك سائرها، ولا سيما التي أفاد منها، في ثبت المصادر والمراجع.

1- الموازنة، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (370هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، 1944.

2- أخبار البحتري، صالح أشتر، دار الفكر، دمشق، ط2، 1964.

3- قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية: دراسة تطبيقية في شعر البحتري وابن المعتز، عبد الله التطاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1981.

4- الطيف في شعر البحتري: دراسة في الظاهرة أصولها وأبعادها، هاني توفيق نصر الله، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 1989.

5- الصورة الفنية في شعر البحتري، حسن محمد ربابعة، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، 1992.

6- دراسات نصية سينية البحتري"البعد النفسي والمعارضة"، عبد الله التطاوي، دار غريب، القاهرة، 1995.

7- البحتري، علي شلق، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2006.

8- أثر البيئة في الشعر: دراسة تطبيقية في شعر البحتري، فاروق أحمد تركي الهزايمة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 2009.

9- التناص في شعر البحتري، فوزي بن زايد عقيل الشمري، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 2011.

10- أثر البحتري في الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري، علي أحمد السعد الحسبان، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 2012.

وقامت هذه الدراسة على مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول. تناولت في المقدمة: أهمية الدراسة، وأهدافها، ومبرراتها، ومنهجها، والدراسات السابقة التي أفاد منها الباحث. وجاء التمهيد ليعالج مفهوم التكرار لغة واصطلاحاً، ويلقي الضوء على التداخل الواسع بينهما، ويتحدث عن دوره ومكانته لدى القدامى والمحدثين؛ من حيث أغراضه، وأهميته في تلاحم النص وسبكه، ويشير إلى العلاقة الحميمية بين التكرار –بمختلف ضروبه–والإيقاع الموسيقي المنبعث منه، بصفته –أي التكرار–الأساس الفني الذي ينهض عليه الإيقاع، من انسجام الحروف، أو اتساق الألفاظ والعبارات داخل النص الشعري.

وتناولت في الفصل الأول: تكرار الحرف وأثره في موسيقى شعر البحتري، فكشفت عن الأصوات المتكررة، وفائدتها الموسيقية، ودورها في ربط الأداء بالمضمون الشعري وهيمنة بعض الحروف دون سواها على النص، مما أسبغه بسبغة موسيقية خاصة به، تجسد رؤية الشاعر، وتعبر عن مواقفه.

أما الفصل الثاني فخصص للحديث عن تكرار الكلمة وأثرها في موسيقى شعر البحتري، فقد كشفت عن حدة الإحساس وعمقت الموقف الشعوري الذي رامت إبرازه وإيصاله للمتلقي، فجاءت موسيقاها لتكشف عن ذلك، فتعانق المستوى الدلالي والإيقاعي للكلمة، لإبراز رؤية الشاعر وإحساسه وتأكيده.

وسعى الفصل الثالث والأخير إلى بيان دور تكرار العبارة وأثره في موسيقى شعر الشاعر، إذ كان أكثر قدرة على خلق أنساق وبنيات فنية شكلت معمارية النص وبنائيته، وكشفت عن مخبوءات الشاعر النفسية، بصفتها –أي العبارة–تتمتع بامتداد موسيقي يتسق مع المعنى الذي تستحضره في ذهن المبدع والمتلقي على السواء.

وانتهت الدراسة بخاتمة تضمنت أبرز النتائج التي توصل إليها الباحث على ضوء ما عرضه في الفصول الثلاثة، ثم ذيلت بقائمة اشتملت على أهم المصادر والمراجع والدراسات الحديثة التي أفاد منها في مجال دراسته.

ولا يفوتني أن أنوه إلى أنني قد اعتمدت على ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة لدار المعارف، وقد بلغ عدد قصائد هذه الطبعة (933) قصيدة ومقطوعة تضم (15950) بيتاً.

واللهَ تعالى أسأل، أن يغفر لي زلاتي، ويتجاوز عن هفواتي وأخطائي غير المتعمدة، وأن أكون قد وفقت بتقديم ما يفيد القارئ، ولو بالنزر اليسير في هذا المجال الذي يزخر بالدراسات الأدبية والنقدية، كما أدعو الله تعالى أن يلهمني جادة الصواب، ويجعل عملي خالصاً لوجهه الكريم، إنه سميع مجيب.

وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه، ومن استن بسنته إلى يوم الدين.

التمهيد

أولاً: التكرار لغة واصطلاحاً.

ثانياً: التكرار بين القدامى والمحدثين.

ثالثاً: أثر التكرار في الإيقاع الموسيقي.

عُرفت ظاهرة التكرار في لغتنا العربية منذ أقدم نصوصها الشعرية والنثرية على حد سواء، وتنوعت مستوياتها، فثمة تكرار الحرف، والكلمة والعبارة التي تستغرق الشطر من البيت الواحد، أو الشطر من عدة أبيات.

ونظراً للتعالق القوي بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي، سيشير الباحث إليها إشارة وسطاً بين الإيجاز المخل، والتطويل الممل، كما سيعرض لنظرة كل من القدامى والمحدثين لهذه الظاهرة اللغوية، بالإضافة إلى أثرها في الإيقاع الموسيقي الداخلي للنص الشعري.

أولاً–التكرار لغة واصطلاحاً:

أ–التكرار لغة:

أشارت المعاجم العربية إلى التكرار لغة فهو مصدر للفعل كرر، أو كر، والْكَرُّ: الرُّجُوعُ. يُقالُ: كرَّهُ وكرَّ بِنَفْسِهِ، يَتَعَدَّى ولا يَتَعَدَّى، وَالْكَرُّ: مَصْدَرُ كَرَّ عَلَيْهِ يَكُرُّ كَرَّاً وَكُرُوراً وتَكْراراً: عَطَفَ.وكَرَّ عَنْهُ: رَجَعَ، وَكَرَّ عَلَى العَدُوِّ يَكُرُّ؛ ورَجُلٌ كَرَّارٌ ومِكَرٌّ، وكَذَلِكَ الفَرَسُ. وكَرَّرَ الشَّيْءَ وكَرْكَرَهُ: أعادَه مَرَّةً بَعدَ أُخْرَى. والْكَرَّةُ: الْمَرَّةُ، والْجَمْعُ الْكَرَّاتُ. ويُقالُ: كرَّرْتُ عَلَيْهِ الْحَدِيثَ وكَرْكَرْتُهُ إذا رَدَّدْتَهُ عَلَيْهِ. وكَرْكَرْتُهُ عَنْ كَذَا كَرْكَرَةً إذا رَدَدْتَهُ. والكَرُّ: الرُّجُوعُ[1]. وتكرار على زنة (تَفْعَالٌ)

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرّم (ت711هـ)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، مادة (كرَّ).

مصدر، وتِكرار (تِفْعَالٌ) اسم [1]، وزاد كل من الزمخشري، والفيروز آبادي: ناقة مِكَرَّةٌ؛ أي تُحلب كل يوم مرَّتين [2]

ب-التكرار اصطلاحاً:

أما من حيث الاصطلاح، فقد وردت له تعريفات عدة؛ فهو عند ابن الأثير (ت 637هـ): "دلالة اللفظ على المعنى مردداً"[3]. ويعرفه ابن أبي الإصبع المصري (ت 654هـ) بقوله: "أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة؛ لتأكيد الوصف، أو المدح، أو الذم، أو التهويل، أو الوعيد ..."[4]. ويقول عنه الجرجاني (ت 816هـ): "عبارة عن الإتيان بالشيء مرة بعد أخرى"[5]. أما عند ابن معصوم (ت 1120هـ) فهو: "تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة، ونكته كثيرة: منها التوكيد، كقوله تعالى:﴿ **كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ * ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ**﴾[6] ، وزيادة التنبيه، كقوله تعالى: ﴿ **وَقَالَ**

---

(1) انظر: الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، (ت1205هـ) ، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح: عبد العليم الطحاوي، مراجعة: عبد الكريم العزباوي، وعبد الستار أحمد فراج، منشورات وزارة الإعلام، الكويت، 1974، مادة (كرَّ).

(2) انظر: الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر (ت538هـ)، **أساس البلاغة**، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982، مادة (كرَّ).

وانظر: الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب، (ت817هـ)، **القاموس المحيط**، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005، مادة (كرَّ).

(3) ابن الأثير، ضياء الدين، (ت637هـ) ، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ق3، ص3.

(4) ابن أبي الإصبع المصري، أبو محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد، (ت654هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تح: حفني محمد شرف، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ج2، ص375.

(5) الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد بن علي، (ت816هـ) ، **التعريفات**، وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2009، ص69.

(6) سورة التكاثر، آية3، 4.

الَّذِي آمَنَ يَا يَقُوم اِتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيل الرَّشَاد * يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ وَإِنَّ الْآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ ﴾ [1]، وزيادة التوجع والتحسر، كقول الحسين بن مطير[2]:

فَيَـــا قَبْــرَ مَعْــنٍ أنـــتَ أوَّلُ حُفْـــرةٍ	**مِـنَ الأَرضِ خطَّـتْ للسَّـماحةِ مَضـجعًا**
ويَــا قَبْـرَ مَعـنٍ كَيـفَ وَاريـتَ جُـودَهُ	**وقَــدْ كَــانَ مِنْــهُ البَـرُّ والبَحـرُ مُترعـا**

والتهويل، كقوله تعالى:﴿ **الْحَاقَّةُ * مَا الْحَاقَّةُ** ﴾[3]، والتلذذ بذكر المكرر، كما في قول مروان الأصغر[4]:

سَــقَى اللهُ نَجْـداً والسَّــلامُ عَلــى نَجْـدِ	**ويــا حبَّــذَا نَجْـدٌ عَلــى النَّــأْي والبُعْـدِ**
نَظَــرْتُ إلـــى نَجْـــدٍ وَبَغْـــدَادُ دُونَـــهُ	**لَعلِّـــي أَرى نَجْـــداً وهَيهـــاتَ مِـــن نَجْـــدِ**

ويتبدى مما سبق أن المعنيين؛ اللغوي والاصطلاحي، يتلاقيان أشد التلاقي عند معنى الإعادة والعطف والترديد لجزء من الكلام لغرض ما، فـ"الكاف والراء أصل صحيح يدل على جمع وترديد"[5]، إذاً ثمة إشارة جلية إلى المعنى اللغوي والاصطلاحي، فالتداخل بينهما كبير جداً، ولعلنا نلاحظ أن المتكلم العادي يعيد في كلامه بعض الألفاظ أو الجمل؛ لغرض التأكيد عليها، أو التنويه بها لغاية في نفسه، وغالباً ما تكون الغايات نفسية أو شعورية تلحظ عند تأملها.

---

(1) سورة غافر، آية 38، 39.

(2) انظر: البيتان في **شعر ابن مطير**، الحسين، تح: حسين عطوان، مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، م15، ح1، ص173. وهو شاعر من شعراء مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية. انظر ترجمته في مقدمة شعره، ص123-129.

(3) سورة الحاقة، آية 1، 2.

(4) ابن معصوم المدني، علي صدر الدين، (ت1120هـ) ، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1969، ج5، ص345-352.

(5) ابن فارس، أبو الحسين أحمد، (ت395هـ) ، **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، (د.ط) ، (د.ت) ، مادة (كرَّ).

التكرار بين القدامى والمحدثين

أ-التكرار عند القدامى:

تنبه النقاد والبلاغيون العرب القدامى إلى أهمية التكرار وأثره في بنية النص الفنية، ولعل أقدم إشارة إليه نجدها عند الجاحظ (ت255هـ)، حيث تحدث عنه بصفته سمة أسلوبية، وربطه بالمثير النفسي، وبيَّن أنه ليس عياً ما دام لحكمة، يقول: "وجملة القول في الترداد، أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك يدل على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص... وما سمعنا بأحد من الخطباء كان يرى إعادة بعض الألفاظ وترداد المعاني عيَّاً..."[(1)].

ومن النقاد القدامى من تحدث عنه على أنه ضرب من ضروب البديع، كابن المعتز (ت296ه) في كتابه (البديع) في الباب الرابع، وهو رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، وقسمه إلى ثلاثة أقسام؛ الأول: ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول، كقول الشاعر:

تَلْقَى إذَا مَا الأَمْرُ كَانَ عَرَمرماً ... فِي جَيْشِ رأيٍ لا يُفَلُّ عَرَمْرَمِ

والثاني: ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول، كقول الشاعر [(2)]:

سَرِيعٌ إلى ابن العَمِّ يَشْتُمُ عِرضَهُ ... وَلَيسَ إلى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيعِ

[(1)] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (ت255هـ) ، **البيان والتبيين**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2010، ج1، ص87.

[(2)] انظر: البيت في **ديوان الأقيشر الأسدي**، المغيرة بن عبد الله، تح: محمد على دقة، دار صادر، بيروت، 1997، ص92. شاعر إسلامي من المعمَّرين، توفي نحو 80هـ. انظر ترجمة حياته في: مقدمة الديوان، ص13-32.

والثالث: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه، كقول الشاعر [1]:

أصْــدِرْ هُمُومَــكَ لا يَقْتُلْــكَ وَارِدُهَــا   فَكُــلُّ وَارِدَةٍ يومــاً لهــا صَــدْرُ [2]

فضابطه أن يلائم المتلقي، ويكون على قدر وعيه وثقافته، ويأتي في المقام المناسب، وإلا كان مملاً [3]، ونرى ابن جني (ت392هـ) يشير إلى تكرار اللفظ، وتكرار المعنى، حيث يقول: "إن العرب إذا أرادت المعنى مكنته، واحتاطت له؛ فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه، وأما الضرب الثاني فهو تكرار الأول بمعناه"[4]، ويؤخذ على هذا التعريف أنه حصر الغرض منه بالتوكيد وتمكين المعنى في النفس فحسب.

وعلى الرغم من حديث القدامى عن التكرار؛ من حيث أنواعه وفوائده وعيوبه[5]، وإجماعهم على أنه من سنن العرب، وتصرفِهم في فنون القول[6]، فإننا لا نكاد نلمح في أثناء حديثهم إشارة إلى فائدته الموسيقية، إلا عند ابن رشيق (ت456هـ) الذي ألمع إلى فائدته الموسيقية والإيقاعية،

---

(1) انظر: البيت في **ديوان الفرزدق**، همام بن غالب، (ت114هـ) ، ضبطه وشرحه: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983، ج1، ص312.

(2) انظر: ابن المعتز، عبد الله، (ت296هـ) ، **كتاب البديع**، اعتنى به إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1979، ص47-48. وانظر: أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل، (ت395هـ)، **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تح: محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981، ص429 وما بعدها.

(3) انظر: الجاحظ، **البيان والتبيين**، مصدر سابق، ج1، ص86-87.

(4) ابن جني، أبو الفتح، (ت392هـ) ، **الخصائص**، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ج3، 103-106.

(5) انظر: ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، مصدر سابق، ق3، ص25 وما بعدها، وانظر: ابن أبي الإصبع المصري، **تحرير التحبير**، مصدر سابق، ج2، ص375 وما بعدها. وانظر: ابن معصوم المدني، **أنوار الربيع**، مصدر سابق، ج5، ص345، وما بعدها.

(6) انظر: ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، (ت276هـ)، **تأويل مشكل القرآن**، تح: السيد أحمد صقر، منشورات مكتبة دار التراث، القاهرة، ط2، 1973، ص233 وما بعدها. وانظر: ابن فارس، أبو الحسين أحمد، **الصاحبي**، تح: السيد أحمد صقر، منشورات دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص341-343.

وذلك في قوله عن التصدير بصفته ضرباً من التكرار البديعي: "وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[1]، وما يُلمح كذلك في قول ابن شيت القرشي (ت625هـ): "والتكرير هو أن يأتي بثلاث أو أربع كلمات موزونات، ثم يختم بأخرى تكون القافية، إما على وزنهن أو خارجة عنهن، مثل أن يقال: لا زال عالي المنار، حامي الذِّمار، عزيز الجار، هامي النعم، وافي المجد، نامي الحمد، جديد الجدِّ، وافر القسم"[2]، وهذا النوع من التكرار ما يعرف عند النقاد المحدثين بالتوازي الصوتي التركيبي[3]، أو ما ورد في حديث القدماء عن الفواصل[4]، أي القائم على أوزان الأسماء والأفعال.

ولعل دافع القدامى إلى الاعتناء بالتكرار، هو توجيه ما تشابه من القرآن في بعض آياته وقصصه، وبيان سر تكرارها لمن خفي ذلك عنه، لكونه ضرباً من وجوه الإعجاز القرآني [5]؛ ولذلك كثرت تصانيفهم في باب المتشابه من القرآن الكريم، كما جاء في أثناء تأليفهم ردود حازمة على من طعن في أن المعاني في القرآن تعاد في غير موضع منه، على تفاوت في النظم [6].

---

(1) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، (ت456هـ) ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2006، ج2، ص3.

(2) القرشي، عبد الرحيم بن شيت، (ت625هـ) ، **معالم الكتابة ومغانم الإصابة**، تح: محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ص106.

(3) انظر: ياكبسون، رومان، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص106.

(4) انظر: الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، (ت386هـ) ، **النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، تح: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص89.

(5) انظر: الأصبهاني، أبو عبد الله محمد بن عبد الله، (ت420هـ) ، **درة التنزيل وغرة التأويل**، تح: محمد مصطفى آيدين، منشورات جامعة أم القرى، السعودية، 2001، ص222 وما بعدها.

(6) انظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي، (ت626هـ) ، **مفتاح العلوم**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص711-721.

ويلحظ الباحث من دراسة القدماء لظاهرة التكرار أنهم لم يلتفتوا للجانب الموسيقي الإيقاعي في النصوص الأدبية؛ الشعرية أو النثرية منها، على الرغم من ارتباط التكرار في بعض جوانبه بالإنشاد الشعري في المحافل والمجالس الأدبية، حيث يتبدى الإيقاع والنغم جلياً من خلال ترجيع المنشد لكلمة أو عبارة في النص.

فالتكرار –إذن–سنة من سنن العرب في كلامهم، ومذهب معروف ومشهور في لغتهم، ذهبوا إليه في ضروب من خطاباتهم إلى التهويل، أو التوكيد، أو التخويف، أو التفجع... ولعل تفريقهم بين التكرار والإعادة، ما هو إلا نتيجة تأملهم الطويل لظاهرة التكرار في النصوص الدينية والأدبية على حد سواء، يقول أبو هلال العسكري في الفرق بين الإعادة والتكرار: "إن التكرار يقع على إعادة الشيء مرة، وعلى إعادته مرات، والإعادة للمرة الواحدة. ألا ترى أن قول القائل: أعاد فلان كذا، لا يفيد إلا إعادته مرة واحدة، وإذا قال: كرر كذا، كان كلامه مبهماً، لم يُدر أعاده مرتين أو مرات، وأيضاً فإنه يقال: أعاده مرات، ولا يقال كرره مرات، إلا أن يقول ذلك عامي لا يعرف الكلام، ولهذا قالت الفقهاء: الأمر يقتضي التكرار، والنهي يقتضي التكرار، ولم يقولوا الإعادة"(1)، وكذلك فرقوا بين التوكيد والتكرار، وممن أفصح عن هذه الفروق علماء البلاغة خاصة، فقد أشار الزبيدي إلى ذلك بقوله: "التأكيد شرطه الاتصال وأن لا يزيد على ثلاثة، والتكرار يخالفه في الأمرين، ومن ثم بنوا على ذلك أن قوله تعالى: ﴿ **فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ** ﴾ (2) تكرار لا تأكيد؛ لأنها زادت على ثلاث مرات، وكذا قوله تعالى: ﴿ **وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ** ﴾ (3)"(4). ويضيف

(1) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل، (ت395هـ) ، **الفروق اللغوية**، تح: محمد سليم إبراهيم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط) ، (د.ت) ، ص39.

(2) سورة الرحمن، آية 13.

(3) سورة المرسلات، آية 15.

(4) الزبيدي، **تاج العروس**، مصدر سابق، مادة (كرّ).

الزركشي فرقاً آخر بين التكرار والتأكيد، فيقول: "واعلم أن التكرار أبلغ من التأكيد؛ لأنه وقع في تكرار التأسيس، وهو أبلغ من التأكيد، فإن التأكيد يقرر إرادة معنى الأول، وعدم التجوز"[1]، فلهذا قال الزمخشري في قوله تعالى: ﴿ **كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ * ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ** ﴾[2]: "إن الثانية تأسيس لا تأكيد؛ لأنه جعل الثانية أبلغ في الإنشاء، فقال: (ثم) دلالة على أن الإنذار الثاني أبلغ من الأول وأشد، كما تقول للمنصوح: أقول لك، ثم أقول لك لا تفعل"[3].

ب–التكرار عند المحدثين:

التفت النقاد المحدثون إلى أهمية التكرار في النصوص الدينية والأدبية، ولا سيما الشعرية منها، وجاء صدى القدماء في نظرتهم جلياً واضحاً، من حيث: فوائده، وأنواعه، وعيوبه، ولكنهم طوروا نظرتهم وبلوروها، فعدُّوه ظاهرة أسلوبية تستحق الوقوف عندها ملياً، فرأوه "لوناً من ألوان التجديد في الشعر"[4]؛ إذ لم يعد منحصراً في التكرار النمطي، سواء أكان حرفاً، أم لفظة، أم عبارة حسب، بل أضحى "تكنيكاً فنياً من تكنيكات القصيدة الحديثة، على أيدي شعراء التفعيلة الذين استخدموه على نطاق واسع، وبأشكال متنوعة، ودلالات عميقة"[5]؛ إيماناً منهم بدوره الجلي في بنية النص، وإسهامه الفاعل في "بناء القصيدة وتلاحمها، بما يكشفه من علائق ربط وتواصل بين

---

[1] الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، (ت794هـ) ، **البرهان في علوم القرآن**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، 1988، ج3، ص11.

[2] سورة التكاثر، آية 3، 4.

[3] الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد، (ت538هـ) ، **تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، رتبه وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003، م4، ص785.

[4] الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص263.

[5] السيد، شفيع، **النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية**، دار غريب، القاهرة، 2006، ص142.

الأبيات أو الأسطر، تشكل من خلالها لحمة القصيدة"[1]، ولعل هذا ما يميز التكرار في القصيدة الحديثة عنه في القصيدة القديمة، فالتكرار في النص الحداثي تكرار عمودي، كأنه النسغ الذي يغذي شرايين النص الداخلية، مما يجعل النغم ممتداً بامتداد المعنى، فلا ينغلق النغم فجأة أيضاً، فالتكرار الذي يتبدى في معظم القصائد القديمة هو من النوع الأفقي الذي ينغلق فيه النغم والمعنى فجأة، ولذلك فالتكرار يمثل البنية العميقة في النص الحداثي "التي تحكم المعنى، والكاشف لما يقف خلف الكلام، ويتعلق بشخص المتكلم من تداعيات مختلفة"[2]، فهو "ظاهرة لغوية من حيث اعتماده في صوره البسيطة والمركبة على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل، وهو يعد وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية"[3]، فالشاعر يلجأ إلى التكرار ليوظفه فنياً في النص الشعري المعاصر لدوافع نفسية وأخرى فنية، وأما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء.

فمن ناحية الشاعر، يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري أو نفسي، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يعود ذلك إلى تميزه من سائر العناصر بالفاعلية، ومن ثم يأتي التكرار لتميزه بالأداء[4]، فوظيفته لا تقتصر على إحداث الأثر الصوتي في النص الشعري، بل يساهم في تدعيم الدلالة وإبرازها، وتوسيع نطاقها، بحيث تتخذ آفاقاً جديدة، فلاشك في أن الوحدات المتكررة تعني بتكرارها شيئاً إضافياً عما عنته عند ظهورها للمرة الأولى أو

---

[1] أبو مراد، فتحي، **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2003، ص111.

[2] عبد المطلب، محمد، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص109.

[3] العبد، محمد، **سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور**، مجلة فصول، القاهرة، م7، ع1، 1987، ص101.

[4] انظر: السعدني، مصطفى، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص172.

المرات السابقة[1]، فهو في أبسط أنواعه... إلحاح على جهة عامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا ذو دلالة نفسية وانفعالية[2]، ويتجلى ذلك عندما تصبح الكلمة المكررة محور النص كله، الذي تتمحور حوله كل العناصر، وذلك عندما يختار الشاعر كلمة يكررها، بحيث تعطي هذه الكلمة النصَّ دلالته وأبعاده، بما يكون لها من إيماءات، وبما تشيعه من ظلال تنعكس على نفسية المتلقي[3]، فمن أبرز وظائف التكرار بصفة عامة، أنه يكشف عن الفكرة المسيطرة على الشاعر، والحالة الشعورية الطاغية على مضمون النص، علاوة على أنه يكشف عن أوضح خصائص الشاعر الأسلوبية[4]، ولا سيما وحدته العضوية[5]، إذ يعمل على تمتين النص، وربط أجزائه، وتجميع عناصره، بصفته أساساً أسلوبياً يرتبط بالدلالة النصية، فعلاوة على أنه –أي التكرار– يؤدي وظائف دلالية عميقة، وإيقاعية، فإنه يحقق سبكاً وتماسكاً للنص، وذلك "عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره... وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النص... مع مساعدة عوامل التماسك الأخرى"[6]، فيشكل لبنة أساسية من لبنات النص، تسهم دلالياً وموسيقياً في إضاءة عتماته، والكشف عما وراء الألفاظ من معانٍ ومشاعر قابلة للإثارة العاطفية لدى المتلقي

---

(1) انظر: الطوانسي، شكري، **مستويات البناء الشعري عند محمد أبي سنة: دراسة بلاغية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص142.

(2) انظر: الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص276.

(3) انظر: عبد الوهاب، سعاد، **ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل**، مرجع سابق، ص269.

(4) انظر: الهاشمي، علوي، **السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً**، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ج1 (بنية الإيقاع) ، 1982، ص381.

(5) **الوحدة العضوية**: هي أن يكون النص متكاملاً: فكرةً وأسلوباً وموضوعاً وبناءً، بحيث لا يمكن فصل أجزائه بعضها عن بعض. انظر: التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999، ج2، ص881.

(6) الفقي، صبحي إبراهيم، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ج2، ص21.

من خلال المشاركة الوجدانية بينه وبين المبدع من جهة، وبينه وبين النص من جهة أخرى، لكونه –أي المتلقي– عنصراً فاعلاً في فهم النص وتأويله.

ونخلص مما سبق إلى أن التكرار لدى النقاد القدامى والمحدثين عنصر فاعل في بنية النص الأدبي، لا بد من الوقوف عنده؛ تأملاً وفهماً؛ لأنه يعكس مواقف الشاعر وأحاسيسه ومشاعره ورؤاه، يسرب من خلاله مضامين رسالته، وقد يشكل حالة ثورية تحريضية، إيجاباً أو سلباً، تجاه موقف ما أو فكرة معينة، ولا سيما لدى الشعراء ذوي الاتجاه السياسي، يخضع لمؤثرات جمالية، وإن كانت زائدة على المعنى، تقوي من عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، وربما تحرضه –أي المتلقي– على تبني مواقف الشاعر، ومن ثم تصبح اللغة الشعرية، علاوة على جماليتها، عنصراً مؤثراً وأبلغ استجابة للتغيير الذي تنشده الأفكار والمبادئ، ولكن بطريقة غير مباشرة.

أثر التكرار في الإيقاع الموسيقي:

ثمة علاقة حميمة بين الشعر والموسيقى، "فلا يوجد شعر دون موسيقى، ومقامها فيه كمقام الألوان في الصورة، فكما أنه لا توجد صورة دون ألوان، كذلك لا يوجد شعر دون موسيقى وأوزان وأنغام"[1]، ولعل اختيار الشاعر لألفاظه، وانتقاءه لجمله، وتلاؤمها بعضها مع بعض، هو سر نجاح المبدع في نتاجه الفني، وإذا كان نجاح النص الشعري بصورة خاصة ينهض على موسيقاه الداخلية أكثر مما ينهض على موسيقاه الخارجية؛ نظراً للصلة الوثيقة "بين التجربة الشعورية وموسيقى الشعر الداخلية، فكلما كان الشاعر منفعلاً كانت موسيقاه سريعة، سواء أكان شعراً وصفاً

[1] ضيف، شوقي، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د.ت)، ص97.

أم مدحاً أم غزلاً"[1]، والعكس صحيح، أي إن العلاقة بين الموسيقى والانفعال علاقة طردية، مما يتطلب من المبدع "تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة"[2]، ليخلق تشاكلاً بين إيقاع الكلمات والمعاني التي تدل عليها، فـ"الكلمة وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من علاقتها أولاً بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من كلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه، ثم إنها تنشأ من علاقة أخرى، هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين، بجميع ما كان لها من المعاني في سائر النصوص الأخرى التي استعملت فيها، وتنشأ تلك الموسيقى –أيضاً– عمَّا للكلمة من طاقة حيوية أو ضعيفة على الإيحاء"[3]، فإذا كانت الكلمات، ومن ثم الجمل، غير متنافرة، أحدثت في الأذن جرساً عذباً، ساعد على تذوق المعنى واستساغته، وبطبيعة الحال نجم تفاعل مؤثر بين المبدع والمتلقي.

ولعل التكرار، بغض النظر عن نوعه، يشكل عنصراً مهماً في الإيقاع الداخلي جمالياً وفنياً، بما يمثله من إيقاع خاص، وموسيقى تعبيرية قادرة على نقل خواطر الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، ربما عجزت عنها أي تقنية فنية أخرى من تقنيات النص الأدبي، وتنشأ تلك العلاقة (الموسيقية والدلالية للتكرار) من تلاقي بعض المقاطع والحروف في السياق كله، أو في العبارة الواحدة، عندئذ يمكن للأصوات أن تُشيع في النفس إحساس الحزن أو الفرح، وإنما الذي يحدد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف، وبين إحساس معين هو النغم الناشئ من جملة كاملة، ذلك أن الانفعال في داخل أي عمل أدبي لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة، إنه يتحقق من تداخل

---

(1) الجنابي، أحمد نظيف، **موسيقى الشعر – هل له صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟** مجلة الأقلام، بغداد، السنة الأولى، ج4، ص126.

(2) عيد، رجاء، **الشعر والنظم: دراسة في موسيقى الشعر**، دار الثقافة، القاهرة، 1975، ص21.

(3) إليوت، ت.س، (Thomas Stearns Eliot) ، وآخرون، **الشعر بين نقاد ثلاثة**، تر: منح خوري، دار الثقافة، بيروت، (د.ط) ، (د.ت) ، ص29.

الكلمات صوتاً وإحساساً[1]؛ ولذلك ينبغي ألا ينظر إلى التكرار أيَّاً كان، خارج نطاق السياق، ولو فصلنا ذلك لما تبين لنا إلا أشياء مكررة، لا يمكن أن تؤدي إلى نتيجة ما[2]، لذا ينبغي رصد التكرار في النص من الناحية الدلالية والإيقاعية، فقد يشكل سطر شعري، أو جملة شعرية – بمستوييها الإيقاعي والدلالي– محوراً أساسياً ومركزياً من محاور القصيدة[3]، فاختيار ذلك –حتى على مستوى اللفظة– ليس بالأمر السهل، بل لا بد أن يعتمد الاختيار على الانتقاء الواعي المدرك لطبيعة الألفاظ؛ "فالمبدع حين يريد أن يوصل تجربته الشعرية إلى المتلقي عليه أن يخلق موقفاً نفسياً بين الحدث والتجربة الشعرية، ويبقى رصد التحولات الإيقاعية ليس بالأمر السهل؛ لقدرتها على التحرك ضمن فضاءات النص المتعددة"[4]، بذلك تظل لغة التكرار في الشعر باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ بموسيقاها السامعين، ولعل تعلق الشعراء بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع اللفظ ذاته، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته، تثير في ذاته تشوقاً واستعذاباً، أو ضرباً من الحنين والتأسي[5]، فـ"الكلمات مبنية بناء مزدوجاً، إنها أصوات تعتبر رموزاً للمعاني، وهي أيضاً رموز للمعاني تعتبر أصواتاً، وأنت لا تستطيع أن تستعملها بإحدى الصفتين دون أن تستعملها في الصفة الثانية، أي إنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون المعنى، ولا تستطيع كذلك أن تغير الصوت تغييراً مادياً دون أن تغير المعنى، أو

---

[1] انظر: العشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص336–337.

[2] انظر: ربابعة، موسى، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، مرجع سابق، ص14.

[3] انظر: عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص212.

[4] الصميدعي، جاسم محمد، **شعر الخوارج: دراسة أسلوبية**، دار دجلة (ناشرون وموزعون) ، عمان، 2010، ص191.

[5] انظر: هلال، ماهر المهيدي، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص239.

بالأحرى تفقده"[1]، إذن، فالتكرار يمثل"القوة الديناميكية للإيقاع"[2]، ويعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل البنية الفنية للعمل الأدبي[3]، تتمثل أولاً: في الوظيفة الدلالية، بصفته أسلوباً يرتبط بالدلالة النصية، يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدالة والمتماثلة، وبذلك "ترتبط الدلالة بالإيقاع ارتباطاً وثيقاً"[4].

ثانياً: في الوظيفة النفسية والشعورية، إذ يكون بمنزلة إشعاعات نفسية تنبثق من اللفظة أو العبارة التي يرجعها الشاعر، مصحوبة بنغمة خاصة، تشير إلى معنى خاص يود الشاعر إبرازه أكثر من غيره.

وعليه فإن "التلاحم بين الإيقاع والمعنى يؤدي إلى الكشف الحقيقي عن الهدف الذي يسعى إليه المبدع، ذلك أن الدلالات التي تخلق إيقاعاً يؤول في أعماق البنية إلى حركة معنى عميق"[5]، فالكلمة لا تكون صوتاً، أو مادة ينسكب فيها الإيقاع فحسب، بل تصبح فكرة وعلاقة، إنها تحتوي في ذاتها على الإيقاع والفعل [6].

---

[1] مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، دار النهضة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1963، ص38.

[2] الغضنفري، منتصر عبد القادر، **تعدد الرؤى: نظرات في النص العربي القديم**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص178.

[3] انظر: داودي، وهاب، **البنيات المتوازية في شعر مصطفى الغماري (التوازي والتكرار)** ، مجلة المخْبَر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014، ص305.

[4] ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربية**، تر: مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996، ص268.

[5] القرعان، فايز عارف، **في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري**، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2010، ص127.

[6] انظر: غاشف، غيورغي، **الوعي والفن**، تر: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع146، 1990، ص85-86.

الفصل الأول

تكرار الحرف وأثره في موسيقى شعر البحتري

تنبه القدماء، ولا سيما النقاد والبلاغيون، إلى تكرار الحروف، وبحثوا ذلك تحت ما أسموه باب المعاظلة اللفظية، و"المعاظلة اللفظية هي: تركيب الكلام وترادف ألفاظه على جهة التكرير، واشتقاقه من قولهم: تعاظلت الجراد، إذا ركب بعضها بعضاً من الازدحام"[1]، وقد عدَّ بعض النقاد تكرار الحروف المتماثلة في الكلام من فساد المعنى والثقل على اللسان والنفس[2]، ولا ضابط لذلك غير الذوق السليم والشعور الناشئ من مزاولة أساليب البلغاء والفصحاء، فربما نجم التنافر من تقارب مخارج الحروف وتباعدها، أو طول اللفظة وقصرها[3]، أما تكرار الأدوات: من، إلى، عن، على.... وما شاكلها من أحرف المعاني، "فإذا وقعت في الكلام وكان السبك بها تاماً جارياً على جهة الانتظام فهو حسن، ومتى جاءت متقاربة أفادت التنافر والثقل على اللسان، وكان ذلك مجانباً لجيد البلاغة، ومُلَح الكلام ورشيقه"[4]، فهذه الأدوات إذا أدت دوراً فاعلاً في الربط بين أجزاء النص، وأسهمت في تماسك البنى الدلالية والتركيبية فيه، كان الكلام بليغاً ورشيقاً، وأفصح عن قدرة المبدع في توظيف هذه الأدوات، ليجعل لغته أكثر تأثيراً وتفاعلاً؛ فـ"الكلام إذا وقع في فنَّي البلاغة والفصاحة موقعه، استهشَّ الأنفس، وآنقَ الأسماع، ونشَّطَ الأذهان، وربما نقل السامع من خُلقه الطبيعي حتى إنه ليسمح به البخيل، ويشجع به الجبان، ويحلم به الطائش"[5]، ويتضح من حديث القدماء عن التكرار؛ إذ التفتوا إلى الجانب التأثيري/ النفسي في نفس المتلقي، سواء أكان ذلك على

---

(1) العلوي، يحيى بن علي بن إبراهيم (ت749هـ) ، **الطراز**، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002، ج3، ص29.

(2) انظر: ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، مصدر سابق، ق1، ص309.

(3) انظر: المراغي، أحمد مصطفى، **علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع**، دار القلم، بيروت، (د.ط) ، (د.ت) ، ص17-18.

(4) العلوي، **الطراز**، مرجع سابق، ج3، ص30.

(5) الطيبي، شرف الدين الحسين بن محمد بن عبد الله (ت743هـ) ، **التبيان في البيان**، قرأه وعلق عليه: يحيى مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص259.

مستوى الحرف، أم على مستوى اللفظة، أم على مستوى التركيب، علاوة على ما يحدثه التكرار من إيقاع موسيقي؛ يضيء مكامن النص ويستولي على آذان المستمعين.

والصوت: "هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف"(1)، أما النقاد المحدثون فقد تنبهوا إلى تكرار بعض الحروف في النص الأدبي، لا سيما النص الشعري حيث توقفوا عند أثره ودلالته عند الشاعر والمتلقي على حد سواء، فضلاً عمَّا يقوم به من سبك النص وصهره ودمجه واستقراره، مما يأمن معه المتلقي اللَّبس وعدم الاضطراب في عملية التلقي والتأويل.

فـ"المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة"(2)، ولعل الطاقة التعبيرية الهائلة الكامنة في الأصوات؛ تتبدى في الجرس الموسيقي الذي يحدثه داخل البنية التركيبية للكلمة، الذي ينعكس، من ثم، على حسن المعنى، ولا سيما إذا تناغمت الوحدات الصوتية مع التجربة الشعورية التي تنتاب الشاعر وتشكل هاجساً ملحاً لديه.

لذا، فتكرار حرف ما أو أكثر في بيت أو نص شعري يعد أمراً لافتاً للمتلقي، ينبغي أن يتوقف عنده ويكتنه دوره؛ لأن العمل الأدبي هو أولاً وقبل كل شيء تتابع من الأصوات ينبثق منها

---

(1) الجاحظ، **البيان والتبيين**، مصدر سابق، ص34.

(2) فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص27.

المعنى، فالمستوى الصوتي يجذب الانتباه، كما أنه يمثل جزءاً لا يتجزأ من التأثير الجمالي؛ لذا لا ينبغي أن يحلل الصوت بمعزل عن المعنى [1].

فالبنية الترددية للحرف لها مساحات فنية متباينة؛ فمنها القريبة: وهي ما تتردد في سطر شعري واحد، ومتباعدة: وهي المترددة على مستوى مقطع شعري أو على مستوى القصيدة ككل[2]، وهنا تتجلى مهارة الشاعر في طريقة توظيف تكرار الحروف بصورة مبدعة تبعاً لانفعالاته التي تجسد تجربته وموقفه، فالمهارة تكمن "في حسن توزيع الحرف حين يتكرر، كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته، وليس يتأتى هذا لكل شاعر كما لا يكون مع كل الحروف"[3]، وهذا يعني أن لتكرار الحرف أثراً خاصاً يعلو تارة وينخفض تارة أخرى، ويصخب أحياناً ويكون هادئاً أحياناً أخرى؛ لأن الشاعر يصب فيه مشاعره وأحاسيسه، فتكرار صوت ما في كلمة يمكن أن يكشف عن معنى خاص يسبر عبره المتلقي أبعاد التجربة الفنية والشعورية للشاعر، فالإيقاع الموسيقي الناجم عن ترديد الحرف يسهم في نقل هذه التجربة من المبدع إلى المتلقي؛"فتكرار الحرف الواحد في اللفظة الواحدة له معناه ومدلوله المعنوي والموسيقي، فقد يحكي حال المتكلم، أو يشير إلى معنى اللفظة نفسها"[4].

وخلاصة القول: إنَّ لتكرار الحرف ميزتين؛ الأولى سمعية: تنهض بدور فاعل ومؤثر في الإيقاع الموسيقي الداخلي للنص الشعري، فتطرب الأذن له وتهش له النفس، والثانية معنوية: ترتبط بالمعنى إذ لا يمكن عزل أو فصل تكرار حرف من الحروف عن معناه، علاوة على أنه يمثل بعداً

---

[1] انظر: ويلك، رينيه، وارين آوستن، **نظرية الأدب، تعريب:** عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992، ص213.

[2] انظر: الماوي، عبد السلام، **دراسة البنيات الدالة في شعر أمل دنقل،** منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 1994، ص75.

[3] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر،** مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981، ص41.

[4] بدر الدين، أميمة، **التكرار في الحديث النبوي الشريف،** مجلة جامعة دمشق، م20، ع1+2، 2010، ص80.

أسلوبياً يزيد من تماسك النص وسبكه وترابط أجزائه بعضها ببعض، وسد الفجوات اللغوية التي تظهر للمتلقي في النص، مما يحقق له في نهاية المطاف الترابط والاتساق والانسجام.

وتأسيساً على ما سبق سيعالج الباحث في هذا الفصل تكرار الحرف في شعر البحتري، ودوره في موسيقى شعره.

يقول البحتري [1] من قصيدة يصف فيها إيوان كسرى بالمدائن ويتعزَّى به [2]:

صُـــنْتُ نَفْسِــي عَمَّــا يُــدَنِّسُ نَفْسِــي	**وَتَرَفَّعـــتُ عَـــن جَـــدَا كُــلِّ جِبْــسِ[3]**
وَتَمَاسَـــكْتُ حِـــينَ زَعْزَعَنِـــي الدَّهْـــ	**ـــرُ الْتِماســاً مِنْــهُ لِتَعْسِــي وَنَكْسِـــي[4]**
بُلَـــغٌ مِـــنْ صُبَابَـــةِ العَـــيْشِ عِنْـــدِي	**طَفَّفَتْهــا الأَيَّـــامُ تَطْفِيـــفَ بَخْـــسِ[5]**
وَبَعِيـــــدٌ مـــابَيْـــــنَ وَارِدِ رِفْـــــهٍ	**عَـــلَلٍ شُرْبُـــــــهُ وَوَارِدِ خِمْـــسِ[6]**
وَكَـــأَنَّ الزَّمـــانَ أَصْبَـــحَ مَحْمُـــو	**لاً هَـــوَاهُ مَـــعَ الأَخَـــسِّ الأَخَـــسِّ**

---

(1) **البحتري:** هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى البحتري الطائي، شاعر كبير، يقال لشعره (سلاسل الذهب) وهو أحد الثلاثة الذين كانوا أشعر أبناء عصرهم: المتنبي، وأبو تمام، والبحتري، ولد بمنبج إلى الشمال الشرقي من مدينة حلب سنة (204هـ) وتوفي فيها سنة (284هـ). انظر: ترجمته في ابن خلكان، أبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت681هـ): **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978، م6، ص21. وانظر: الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت764هـ): **الوافي بالوفيات**، تح: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2000، ج27، ص271. وانظر: الزركلي، خير الدين (ت1396هـ): **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2000، ج8، ص121....

(2) البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد (ت284هـ) ، **ديوانه**، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1964، م2، ص1152-1154.

(3) الجدا: العطاء. الجبس: الجبان واللئيم.انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (جدو، جبس).

(4) النكس: انقلاب الرجل على رأسه، أو عودة المريض إلى مرضه بعد الشفاء. انظر: **المصدر نفسه**، مادة(نكس).

(5) البلغ: جمع بُلغة، هي ما يتبلغ به في العيش ولا يفضل منه شيء، التطفيف: النقص في الوزن والتقدير. انظر: **المصدر نفسه**، مادة(بلغ).

(6) الرفه: طيب العيش ولينه. العلل: ورد الماء ثانية بعد الورود الأول الذي يسمى النهل. الخمس: من أظمأ الإبل، وهي أن ترعى أربعة أيام في المرعى وترد في اليوم الخامس.انظر: **المصدر نفسه**، مادة (رفه، علل، خمس).

وَاشْتِرَائِي العِرَاقَ خُطَّةُ غَبْنٍ   بَعْدَ بَيْعِي الشَّآمَ بَيْعَةَ وَكْسِ[1]

لا تَرُزْنِي مُزَاوِلاً لاخْتِبَارِي   بَعدَ هَذِي الْبَلْوَى فَتُنْكِرَ مَسِّي[2]

وَقَدِيماً عَهِدْتَنِي ذَا هَنَاتٍ   آبِيَاتٍ عَلَى الدَّنِيَّات شُمْسِ[3]

وَلَقَد رَابَنِي نُبُوُّ ابْنِ عَمِّي   بَعْدَ لِينٍ مِنْ جانِبَيْهِ وَأُنْسِ[4]

وَإِذا ما جُفِيتُ كُنْتُ جَدِيراً   أَنْ أُرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حَيْثُ أُمْسِي

إن المنعم في قصيدة البحتري يجد ثمة بعضاً من الحروف قد تكررت بصورة تسترعي الانتباه وهذه الحروف هي: التاء، والسين، والفاء.

حيث تم التركيز عليها بصفتها حروف مهموسة تتناغم مع الجو العام للقصيدة الذي يتشح بالحزن والكآبة.

فالتاء: صوت وقفي أسناني لثوي مهموس مرقق، والسين: صوت احتكاكي أسناني لثوي مهموس مرقق [5]، أما الفاء: فهي صوت شفوي أسناني رخو مهموس[6]، وكان تكرار هذه

---

(1) الغبن: الخداع في البيع والشراء. الوكس: النقصان والخسارة.انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (غبن، وَكْسِ).

(2) ترُزنِي: من رازه، جربه.انظر: **المصدر نفسه**، مادة (روز).

(3) الهنات: جمع هنة، وهي خصال الشر. شُمس: العنيدة التي لا تُذل.انظر: **المصدر نفسه**، مادة (وهن، شمس).

(4) النبُو: الجفوة والنفور.انظر: **المصدر نفسه**، مادة (نبو).

(5) انظر: **مقدمة كتاب العين**، الفراهيدي، الخليل بن أحمد، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص37–38. وانظر: الشايب، فوزي حسن، **محاضرات في اللسانيات**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1999، ص169، 195.

(6) انظر: **المصدر نفسه**، ص41. وانظر: الزيدي، كاصد ياسر، **فقه اللغة العربية**، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1987، ص458.

الحروف في النص السابق كالآتي: تكرر حرف التاء (22) اثنتين وعشرين مرة، وتكرر حرف السين (20) عشرين مرة، في حين تكرر حرف الفاء (12) اثنتي عشرة مرة، ولعل لتكرار هذه الحروف دوراً وظيفياً منسجماً مع السياق العام للنص الذي يشي بالألم والحزن والأسى.

فالحرفان المهموسان التاء والفاء اللذان تكررا في النص، ربما يوحيان بمدى الأزمة النفسية وغور عمقها التي انتابت الشاعر، ومن ثم شكلت ضغطاً نفسياً قوياً عليه، فالأوجاع وغصص الدهر تلاحقه وتأخذ بمجامع نفسه فلا تدعه يهنأ أو يسعد في حياته، فالدهر أخنى عليه حتى لم يدع له نافذة أمل يحيا من أجلها.

أما حرف السين الذي تكرر (20) عشرين مرة في هذه المقدمة، في حين تكرر (109) مئة وتسع مرات على مستوى النص، والذي استخدمه البحتري روياً لقصيدته كلها، فلم يكن مجيئه مكرراً على هذه الشاكلة اعتباطاً وعفو الخاطر، مع ما يوصف به البحتري من الطبع وعدم التكلف؛ إذ نلمح فيه بعداً دلالياً عميقاً يتناغم وينسجم مع الجو العام للقصيدة، هذا الجو المفعم بالشكوى المرة والألم الممض، فالبحتري يمم وجهه صوب مدائن كسرى مروحاً عن نفسه، ومسرياً عنها ما اعتراها من الألم والحزن والهم، فالنص جاء حالة اعتراف بما عاناه، فمقدمة القصيدة تحكي حالة الشاعر النفسية، تلك الحالة التي زعزعتها الأزمات القاسية، إذ تحولت حياته من الأحسن إلى الأسوأ، الأمر الذي جعل الشاعر يشكو الزمان ويندب حظه العاثر.

وهنا ينأى البحتري، كما يقول بعض النقاد، عن لهجته الخطابية المتسمة بالجلبة والضجيج، التي سيطرت على معظم قصائده، ليتحول الحديث إلى همس حزين يبث من خلاله

الشكوى ويبوح بها لعله يتخفف من بعض آلامها [1]. ولعل حرف السين الذي تكرر خلال الألفاظ أو جاء روياً مكسوراً يتواءم والحالة النفسية التي يعانيها الشاعر.

أما من الناحية الموسيقية فليس بخاف الدور الفاعل والمؤثر الذي تركه تكرار هذه الحروف، فهو إيقاع ذو نغمة رقيقة هادئة، فالتشكيل الصوتي لهذه الحروف المتسم بالرقة والهدوء انعكس على الجو العام للقصيدة من ناحية، وارتبط بفضاءات الدلالات من ناحية أخرى، فـ"الجانب الإيقاعي ليس مجرد زينة تضاف إلى الخطاب الشعري من الخارج، وإنما هو عنصر داخلي ينصهر ويلتحم مع العناصر الشعرية الأخرى في النص، فيكون الغرض منه تكثيف الدلالات"[2]، وبذلك تعاضد الإيقاع الموسيقي الناجم عن ترديد هذه الحروف مع الجانب الدلالي المتمثل في الأسى والحزن والشكوى ليعمقا إحساس الشاعر.

ومن نماذج تكرار الحرف في شعر البحتري، قوله في مدح المتوكل [3]:

لَقَــدْ جَمَــعَ اللهُ المَحَاسِــنَ كُلَّهــا ... لِأبْــيَضَ مِــنْ آلِ النَّبِــيِّ هُمَــامِ

نُطِيــفُ بِطَلْــقِ الوَجْــهِ لا مُــتَجَهِّمٍ ... عَلَيْنَــا وَلا نَــزْرِ العَطَــاءِ جَهَــامِ[4]

يُحَبِّبُــهُ عِنْــدَ الرَّعِيَّــةِ أَنَّــهُ ... يُــدَافِعُ عَــنْ أَطْرَافِهَــا وَيُحَــامِي

وأَنَّ لَــهُ عَطْفــاً عَلَيْهَــا ورَأْفَــةً ... وَفَــضْلَ أيَــادٍ بــالنَّوال جِــسَامِ[5]

---

[1] انظر: التطاوي، عبد الله، **القصيدة العباسية: قضايا واتجاهات**، مكتبة غريب، القاهرة، 1977، ص261.

[2] الجبوري، سامي شهاب أحمد، **شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2001، ص130.

[3] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص1998- 1999.

[4] نزر: قليل، الجهام: السحاب الذي لا ماء فيه. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (نزر، جهم).

[5] النوال: العطاء. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (نول).

لَقَــدْ لَجَــأَ الإســلامُ مِــن سَــيْفِ جَعْفَــرٍ إلـــى صَـــارِمٍ فـــي النَّائِبَـــاتِ حُسَـــامِ
يُسَـــدُّ بـــهِ الثَّغْــرُ المَخُــوفُ انْثِلامُــهُ وإنْ رَامَــــهُ الأعْـــداءُ كُـــلَّ مَـــرَامِ[1]
نُصَــلِّي وإتْمَـــامُ الصَّـــلَاةِ اعْتِقَادُنَـــا بِأَنَّـــكَ عِنْـــدَ اللهِ خَيْـــرُ إمَـــامِ
إلَيْـــكَ أَمِــينَ اللهِ مَالَـــتْ قُلُوبُنَـــا بِـــإخْلاصِ نُـــزَّاعٍ إلَيْـــكَ هِيَـــامِ
حَلَفْــتُ بِمَــنْ أَدْعُــوهُ رَبّــاً ومَــنْ لَــهُ صَــلَاتي وَنُسْــكِي خالِصــاً وصِــيَامِي
لَقَــدْ حُطْــتَ ديــنَ اللهِ خَيْــرَ حِيَاطَــةٍ وَقُمْـــتَ بِـــأَمْرِ اللهِ خَيْـــرَ قِيَـــامِ

يمدح البحتري في هذا النص الخليفة العباسيَّ المتوكل، فيقرر –مستخدماً حرفي التوكيد(اللام، وقد)– أن الله جمع المحاسن كلها فيه، ولا غرو في ذلك؛ فهو منتم إلى النبي –صلى الله عليه وسلم– الموسوم بالاقتدار والشجاعة والإقدام........، فمن المحاسن التي اشتمل عليها الخليفة طلاقة الوجه، والبعد عن التجهم، وسعة العطاء، والمدافعة عن حمى الإسلام، ولا شك في ذلك؛ فهو يمتلك سيفاً قاطعاً قوياً عند النزائل والمصائب، كما يمتلك القدرة على حماية ثغور الأمة، وهذا ما يحببه إلى الرعية، فضلاً عن عطفه عليهم وبسط يده في العطاء لهم.

ويعتقد البحتري بشرعية الخليفة وخيرية إمامته؛ ولذلك مالت إليه القلوب مخلصة لا ممارة ولا تملقاً بصفته أمين الله / خليفته في أرضه / ويؤكد هذا المعنى بالقسم، فيحلف بربه الذي يتوجه إليه بالعبادة مخلصاً أن الممدوح قد أحاط الدين الإسلامي بأفضل طريقة، وأنه قام بأمر الله خير قيام.

---

[1] الثغر: موضع المخافة من خروج البلدان، الثلم: الخلل في الحائط وغيره. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (ثغر، ثلم).

يتبدى من خلال التوقف ملياً عند هذا النص أن الحروف المجهورة تسيطر عليها، فمثلاً تكرر حرف الباء (16) ست عشرة مرة، وهو صوت شفهي مجهور مرقق[1]، والجيم تكرر(7) مرات، وهو صوت مجهور انفجاري مزدوج من الشدة والرخاوة[2]، والدال تكرر(13) ثلاث عشرة مرة، وهو صوت أسناني لثوي مجهور مرقق[3]، والراء تكرر(15) خمس عشرة مرة، وهو صوت لساني مكرر مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، يرقق ويفخم حسب الحركة التي قبله[4]، والعين تكرر (15) خمس عشرة مرة، وهو صوت حلقي مجهور مرقق[5]، والميم تكرر(32) اثنتين وثلاثين مرة، وهو صوت أنفي شفهي مجهور مرقق أغن[6]، والنون تكرر(32) اثنتين وثلاثين مرة، وهو صوت أنفي لثوي مجهور مرقق أغن[7]، والياء تكرر(30) مرة، وهو صوت شبه حركة غاري مجهور مرقق[8].

---

(1) انظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان، (ت395هـ) ، **سر صناعة الإعراب**، تح: محمد حسن محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي شحادة عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، م1، ص131. وانظر: الشايب، فوزي حسن، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص170.

(2) انظر: **المصدر نفسه**، م1، ص187. وانظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1979، ص78.

(3) انظر: سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت180هـ) ، **كتاب سيبويه**، تح: عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ج4، ص433. وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص170.

(4) انظر: ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، م1، ص203، وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص177–181، وانظر: إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مرجع سابق، ص66.

(5) انظر: **مقدمة كتاب العين**، مرجع سابق، ص41. وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص191.

(6) انظر: الأزدي، ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن (ت321هـ) ، **جمهرة اللغة**، علق عليه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، م1، ص23. وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص184.

(7) انظر: **المصدر نفسه**، م1، ص23. وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص185.

(8) انظر: **المصدر نفسه**، م1، ص23. وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص220.

ولعل هذه الأصوات المجهورة، بما تبدت عليه بالصورة المعروضة آنفاً، تنسجم مع الجو العام للنص الذي جاء في غرض المدح، فهو يصدح بصفات الخليفة، ويعلي صوته بها، مؤكداً أن لها صفات عربية إسلامية متوارثة من آل النبي صلى الله عليه وسلم، فهو قمين بها وجدير بامتلاكها، كما أن الشاعر لا يغفل إبراز إحساسه وانتمائه لهذا الخليفة.

الخطاب الديني واضح في هذه الأبيات؛ فالله هو الذي منح الخليفة هذه المحاسن كلها، وهو تكريس للموروث الاجتماعي والثقافي الذي ينبغي أن يتمثل في شخص الخليفة إمام الأمة وسلطانها[1]فالتكوين الخُلقي للخليفة، ومن ثم طبيعة العلاقة التي تربطه بالرعية، القائمة على الولاء والطاعة تفرض على الشاعر أن يجهر بها ويسمعها للقاصي والداني معاً، ولا سيما للعلويين الذين يعدّون المنافس الحقيقي للعباسيين في مسألة الخلافة، بهذه اللغة الخطابية ذات النبرة العالية التي حملت تلك الأبعاد الدلالية، استطاع الشاعر أن يعلن انحيازه للخليفة الذي استحق –في نظره– الخلافة من الناحيتين الشرعية والخُلقية، إذ كان يؤمل فيه أن ينهض بأعباء الخلافة ويصلح ما فسد منها.

أما من الناحية الموسيقية، فقد كان لهذه الأحرف (الأصوات) أثر في نقل المشاعر والوجدان والأحاسيس، بما تحمله من دلالات وإيحاءات تعجز المعاني عن نقلها، فالإيقاع الموسيقي لهذه الحروف أسهم في تشكيل المعنى. "حقاً إن البحتري أحسن جانب الموسيقى الداخلية في الشعر، وما تستتبعه من المشاكلة بين الألفاظ والمعاني والتوافق الصوتي بين الحروف والحركات والكلمات، وكأني به كان يوفر وقته جميعه للصوت، وهذا جل ما يعتمد عليه في شعره

---

[1] انظر: بكور، حسن فالح، **طاقة اللغة وتشكيل المعنى في مديح البحتري للمتوكل (ميميته نموذجاً)** ، **دراسة نصية**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان، م36، ملحق 2009، ص772.

من جوٍّ، فهو يطلق الموسيقى الداخلية في شعره، ويدعها تؤثر في أعصابنا كما يريد ويشتهي"[1]، بالإضافة إلى أنه يحاول أن يوفر حقيقة الانسجام بين المعاني والموسيقى، عن طريق استغلال الخواص الحسية للأصوات وجرسها، وهذا أمر ليس بالسهل، ولا يتوفر إلا لشاعر مرهف الإحساس، دقيق التذوق، واسع الخيال[2]؛ فتكراره لصوت الميم المكسورة المسبوقة بحرف المد المجهور (الألف)، أضفى على النص إيقاعاً بطيئاً ومرتفعاً في الآن ذاته، يلذ للآذان والأذهان، فضلاً عن تقويته للمعنى الذي رام إيصاله إلى المتلقي، فثمة تناغم جلي بين الإيقاع والمعنى.

ومن النماذج، قوله يتغزل بمحبوبته سليمى [3]:

أَصـــــابت قَلْبَـــــهُ حَـــــدَقُ الظِّبـــــاءِ	**وأَسْـــــلمَ لُبَّـــــهُ حُسْـــــنُ العـــــزاءِ**
وأَقْفَـــرَتِ المَنـــازِلُ مـــن سُـــلَيْمَى	**وكانـــــت للمَـــــودَّة والصـــــفاءِ[4]**
وطـــــالَ ثَـــــوَاؤُه فـــــي دِمْنَتَيْهـــــا	**فهـــيَّج شـــوقَهُ طُـــولُ الثَّـــواءِ[5]**
ولـــجَّ بـــه الجَفـــاءُ فلـــيس يَـــدري	**أَيَظْعَـــنُ أَم يُقـــيمُ علـــى الجَفَـــاءِ[6]**
وهـــل خُلِـــقَ الفتَـــى إِلَّا لِيْهـــوَى	**ويـــــأْنَسَ بالـــــدُّموع وبالـــــدماءِ**

هذه مقطوعة غزلية رقيقة، رقة ألفاظ البحتري وعذوبة معانيه يصور فيها قلبه وقد أصابته أحداق الظباء فأضحى عميداً، يتعزى بمن وقع أسير سهام ألحاظ الحسان وما زاد معاناته وضاعف تباريح الهوى لديه، أن المنازل التي كانت قريبة منه تقطنها محبوبته سُليمى حيث المودة والصفاء

---

[1] ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، 1996، ص199.

[2] انظر: نافع، عبد الفتاح، عبد الله، **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985، ص18.

[3] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م1، ص32.

[4] أقفرت: خلت. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (قفر).

[5] الثواء: طول المقام. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (ثوي).

[6] يظعن: يرحل. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (طعن).

كانا قرينين لهما أمست قفراء لا حياة ولا حركة فيها، مما هيج شوقه وأثار لواعج حبه، فكلما مر بها أطال المكوث، وما زال على هذه الحال حتى وقع في حيرة، أيبقى مقيماً على العهد أم يجفو محبوبته؟!

لكنه آثر البقاء على العهد والوفاء بما كان بينهما؛ معللاً نفسه بأن المرء ما خلق إلا ليهوى فإذا ما أخذ به العشق أي مأخذ، عمد إلى الدموع والدماء للتخفيف عمَّا ألم به.

اتكأ البحتري في المقطوعة السابقة على المحسّن البديعي اللفظي **(لزوم ما لا يلزم)**؛ وهو: "أن يجيء قبل حرف الروي، أو ما في معناه من الفاصلة، ما ليس بلازم في السجع"[(1)]، ومعنى هذا أن يلتزم الناثر في نثره، أو الناظم في نظمه بحرف قبل حرف الروي، أو بأكثر من حرف بالنسبة إلى قدرته مع عدم التكلف في ذلك[(2)]، وكما يتبدى من النص فإن الشاعر التزم حرف المد (الألف) قبل حرف الروي (الهمزة)، فالألف صائتة طويلة[(3)]،في حين أن الهمزة صوت وقفي حنجري مهموس مرقق[(4)]، ولعلك لا تجد أثر الصنعة والتكلف فيما التزم به الشاعر، فقد جاء عفو الخاطر بغير قصد ولا تعمد، فالمعنى هو الذي قاد إليه واستدعاه، فلم يلق الشاعر في ذلك جهداً، ولم يتحمل فيه عناءً، وإنما دعا الألفاظ فاستجابت له، وأهاب بها فأسرعت إليه، فتناغمت مع المعاني بحيث تلمس خلال هذه الأحرف العاشق المتهالك، والصب المحروم المهجور، ذا القلب الملتاع والكبد الحرّى، نفث عبرها تباريح الهوى، وألم الوجد والصبابة، وتخفف من خلالها من مرّ

---

(1) القزويني، الخطيب، (ت739هـ) ، **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1935، ص553.

(2) انظر: عتيق، عبد العزيز، **علم البديع**، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2006، ص164.

(3) انظر: سيبويه، **كتاب سيبويه**، مصدر سابق، ج4، ص433.وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص16.

(4) انظر: ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، مصدر سابق، م1، ص83. وانظر: الزيدي، **فقه اللغة العربية**، مرجع سابق، ص436.

النوى ووطأة الفرقة ومعاناة الانفعال، أما من الناحية الموسيقية فقد منح هذا الالتزام النص إيقاعاً هادئاً وبطيئاً، استغرق كل ما ألم به من معاناة ووحشة وتساؤل وحيرة، متشحاً بالحزن وملوناً بالدماء.

ومن النماذج كذلك، قوله في وصف قصر الجعفريِّ [1]،من قصيدة يمدح فيها المتوكل[2]:

قَـدْ تَـمَّ حُسْـنُ الجَعْفَـرِيِّ ولـم يَكُـنْ	**لِيَـتِمَّ إلا بالخَلِيفَـةِ جَعْفَـرِ**
مَلِـكٌ تَبَـوَّأَ خَيْـرَ دارِ إقامَـةٍ	**فـي خَيْـرِ مَبْـدَى للأَنَـامِ وَمَحْضَـرِ**
فـي رَأْسِ مُشْـرِفَةٍ حَصَـاهَا لُؤْلُـؤٌ	**وتُرَابُهَـا مِسْـكٌ يُشَـابُ بِعَنْبَـرِ**[3]
مُخْضَـرَّةٌ والغَيْـثُ لَـيْسَ بِسَـاكِبٍ	**ومُضِـيئَةٌ واللَّيْـلُ لَـيْسَ بِـمُقْمِرِ**
فَرَفَعْـتَ بُنْيَانـاً كـأَنَّ زُهَـاءَهُ	**أَعْـلَامُ رَضْـوَى أَو شَـوَاهِقُ صَـنْبَرِ**[4]
أَزْرَى عَلَـى هِمَـمِ المُلُـوكِ وغَـضَّ مِـنْ	**بُنْيَـانِ كِسْـرَى فـي الزَّمَـانِ وقَيْصَـرِ**
عـالٍ عَلـى لَحْـظِ العُيُـونِ كأَنَّمـا	**يَنْظُـرْنَ منـهُ إلـى بَيَـاضِ المُشْـتَرِي**
مَـلأَتْ جَوَانِبُـهُ الفَضَـاءَ وعَانَقَـتْ	**شُـرُفَاتُهُ قِطَـعَ السَّـحَابِ الـمُمْطِرِ**
وتَسِـيرُ دِجْلَـةُ تَحْتَـهُ فَفِنَـاؤُهُ	**مِـنْ لُـجَّةٍ غَمْـرٍ ورَوْضٍ أَخْضَـرِ**
شَـجَرٌ تُلَاعِبُـهُ الرِّيَـاحُ فَتَنْثَنِـي	**أَعْطَافُـهُ فـي سـائحٍ مُتَفَجِّـرِ**

---

(1) **الجعفري:** قصر بناه المتوكل قرب سامراء، بموضع يسمى الماحوزة، واستحدثت عنده مدينة، وانتقل إليها، وأقطع قواده بها قطائع فصارت أكبر من سامراء (سر من رأى) ، وشق إليها نهراً من دجلة، وقد بناه سنة 245هـ، وفيه قتل سنة 247هـ. انظر: ياقوت، أبو عبد الله بن عبد الله الحموي، **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج2، ص143.

(2) البحتري ، **ديوانه**، مصدر سابق، م2، ص1040–1042.

(3) يشاب: يخالط. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (شوب).

(4) صنبر: اسم جبل. في قول البحتري في هذه القصيدة. انظر: **معجم البلدان**، مصدر سابق، ج3، ص424.

يعد وصف البحتري لهذا القصر، وغيره من قصور الخلفاء والأمراء والقادة، تعبيراً"عن موقف البدائي أمام أعجوبة الحضارة، ينظر إليها بعين مندهشة ذاهلة أمام روعة التفنن في الزخرف والوشي والتنميق والترصيع"[1]، ولعل وصفه لقصر المتوكل **(الجعفري)** جاء من هذا القبيل؛ فالقصر بني على رأس مكان مرتفع، حصاه من اللؤلؤ، وترابه من المسك والعنبر، أخضر دون غيث، مضيء والليل مظلم، عال حتى كاد أن يدرك الغمام، فهو شامخ شموخ جبال رضوى وشواهق صنبر، يغض من روائع الفرس والروم ويملأ جوانب الفضاء، كما أنه أدرك المشتري علواً، ورد لحظ العيون بفتنته، ويتلاعب في أجوائه النسيم، وتجري من تحته مياه دجلة الغزيرة، تروي مساحات واسعة من الجنائن والرياض.

لا شك في أن مصدر الإيقاع في موسيقى الشعر هو التكرار، سواء أكان تكرار صوت أم كلمة أم جملة، وقد اتكأ البحتري على حرف الراء في هذه القصيدة، الذي تكرر (85) خمساً وثمانين مرة، في حين تكرر (31) إحدى وثلاثين مرة في النص السابق.

وهذا الصوت لساني مكرر مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة [2]، ولعله جاء منسجماً مع المشاعر العامة للقصيدة، فمشاعر القصيدة لها صلة بالنغم الموسيقي نفسه، فالشاعر البارع يمكنه استغلال الدفقات الموسيقية لتتناسق في الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس مرتجف راعش، أو نظرة متأنية متأملة مستغرقة [3]. وقد استطاع البحتري توظيف هذا الصوت المكرر لتأكيد الإحساس المفعم بالدهشة والإعجاب من دار المتوكل التي رأى فيها ما لم يألفه من قبل؛ من

---

[1] حاوي، إيليا، **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1967، ص164.

[2] انظر: ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، مصدر سابق، م1، ص203. وانظر: الزيدي، **فقه اللغة العربية**، مرجع سابق، ص453-454.

[3] انظر: عيد، رجاء، **التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998، ص9.

حيث الفخامة والعلو والاخضرار والضوء، فقد أثار إعجابه أن يرى اخضراراً دون تساقط مطر، وضوءاً دون قمر، ولا غرو في ذلك، فالبحتري شاعر بدوي، ولو لم "يكن بدوياً لما قدِّر له أن يلحظ ذلك"[1]، فتكرار هذا الحرف أحدث أثراً صوتياً واضحاً وجلياً من حيث الدلالة النفسية الشعورية، تناغم الجانبان الصوتي والدلالي، فالترديد المتتابع لحرف الروي (الراء) جاء نتيجة التساوق بين الموضوع الشعري والنغمة الموسيقية، مما أحدث إيقاعاً متكرراً بين الهبوط والعلو، كشف عن وقع الأسر للدهشة والإعجاب، والأخذ بالمظاهر العمرانية الجديدة التي بلغت حد التفنن والغاية في الإبداع، وبذلك يكون البحتري قد استغل الإيحاءات الصوتية لهذا الحرف وانتظامه داخل بعض الألفاظ، لما بين الصوت والمعنى من علاقة،"فتكون عملية التحويل بالصوت إلى دال مدرك بعملية قصدية يشحنها الشاعر بالتوتر الذاتي حسب المقتضيات بحيث يجعل من الصوت صدى للمعنى"[2]، فاختيار الشاعر لهذا الحرف يعبر عن نمط الإيقاع الموجود في ذهنه الذي يحاول أن يوجه المتلقي إليه من خلال زيادة كثافة نوع الحرف على حساب الحروف الأخرى، فـ"الوظيفة الصوتية للألفاظ والصيغ الشعرية تتحدد داخل إطار النص بقدرتها على الإيحاء وخدمة التعبير عن انفعال معين، فإننا نجد أن النص عامة رغبة خارجة عن إطار التعبير الشعري والفهم الصحيح للعملية الشعرية يتجلى في إظهار البراعة بالإكثار من الألفاظ التي تشترك في تكوينها من حروف معينة"[3].

---

(1) حاوي، إيليا، **فن الوصف**، مرجع سابق، ص165.

(2) الضالع، محمد صالح، **الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق**، دار غريب، القاهرة، 2000، ص69.

(3) السعافين، إبراهيم، **مدرسة الإحياء والتراث: دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر**، دار الأندلس، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص442.

ومن نماذج تكرار الحرف، قوله من قصيدة يفتخر بها بقومه [1]:

إنّ قَـــوْمي قَـــوْمُ الشَّـــرِيفِ قَـــديماً وحَـــديثاً أُبُـــوَّةً وَجُـــدُودَا
وَإذا مـــا عَـــدَدْتُ يَحْيَـــى وَعَمْـــراً وَأَبَانـــاً وَعَـــامِراً وَالوَليـــدَا[2]
وَعُبَيْـــداً وَمُسْـــهِراً وَجُـــدَيَّاً وَتَـــدُولاً وَبُحْتُـــراً وَعَتُـــودَا[3]
لَـــمْ أَدَعْ مِـــنْ مَنَاقِـــبِ المَجْـــدِ مـــا يُقْـــنِعُ مَـــنْ هَـــمَّ أَنْ يكـــونَ مَجيـــدَا
ذَهَبَـــتْ طَيِّـــئٌ بِسَـــابِقَةِ المَجْـــدِ عَلَـــى العَـــالَمِينَ بَأْسـاً وَجُـــودَا
مَعْشَـــرٌ أَمْسَـــكَتْ حُلُـــومُهُمُ الأرْضَ وَكـــادتْ مـــن عِـــزِّهِم أَنْ تَمِيـــدَا
نَزَلُـــوا كاهِـــلَ الحِجـــازِ فأضْـــحَى لَهُـــمُ ســـاكِنُوهُ طُـــرّاً عَبيـــدَا
مَنْـــزِلاً قـــارَعُوا عَلَيْـــهِ العَمَاليـــقَ وَعـــاداً فـــي عِزِّهـــا وثَمُـــودَا
فـــإِذَا قُـــوتُ وَائِـــلٍ وَتَمـــيمٍ كـــانَ إِذْ كـــانَ حَـــنْظَلاً وَهَبِيـــدَا[4]
ظَـــلَّ وِلْـــدَانُنَا يُغَـــادُونَ نَخْـــلاً مُؤْتِيـــاً أُكْلَـــهُ وَطَلْعـــاً نَضِـــيدَا[5]
بَلَـــدٌ يُنْبِـــتُ المَعَـــالِي فَمَـــا يَثْـــغِرُ الطِّفْـــلُ فيـــهِ حَتَّـــى يَسُـــودَا
وَلُيُـــوثٌ مِـــنْ طَيِّـــئٍ وَغُيُـــوثٌ لَهُـــمُ المَجْـــدُ طارِفـــاً وَتَلِيـــدَا[6]

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م1، ص591-594.

[2] يحيى: هو يحيى بن عبد شملان، عمرو: هو عمرو بن الغوث بن جهلمة، أبان: لعله أبان بن عمرو بن ربيعة بن جرول بن ثعل، الوليد: لعله يريد به نفسه. انظر: **المصدر نفسه**، م1، هامش ص592.

[3] عبيد، مسهر، حدي، تدول، بحتر، عتود: هم أجداد البحتري. انظر: **المصدر نفسه**، م1، هامش ص592.

[4] الهبيد: حب الحنظل. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (هبد).

[5] الطلع: أي ما يطلع من النخل، نضيد: منضود، مرتب بعضه فوق بعض. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (طلع، نضد).

[6] طارف وتليد: أي قديم وجديد. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (طرف، تلد).

فـــإذا المَحْـــلُ جَـــاءَ جَـــاؤُوا سُـــيُولاً وَإذا النَّقْـــعُ ثَـــارَ ثَـــارُوا أُسُـــودَا

يَحْسُـــنُ الـــذِّكْرُ عَـــنهُمُ وَالأحاديـــ ـــثُ إذا حَـــدَّثَ الحَديـــدُ الحَديـــدَا

فـــي مَقَـــامٍ تَخِـــرُّ فـــي ضَـــنْكِهِ الْبِيـــ ـــضُ عَلـــى البِـــيضِ رُكَّعـــاً وسُـــجُوداً

مَعْشَـــرٌ يُنْجِـــزُونَ بـــالخَيْرِ وَالشَّـــرِّ يَـــدَ الـــدّهْرِ مَوْعِـــداً وَوَعِيـــداً

يَفْرَجُـــونَ الـــوَغَى إذا مـــا أثَـــارَ الـــ ـــضَرْبُ مـــن مُصْـــمَتِ الحَديـــدِ صَـــعيدا

بِوُجُـــوهٍ تُعْشِـــي العُيُـــونَ ضِـــيَاءً وَسُـــيوفٍ تُعْشِـــي الشُّـــمُوسَ وُقُـــودَا[1]

عَـــدَلُوا الهَضْـــبَ مـــنْ تِهَامَـــةَ أَحْـــلَا مـــاً ثِقَـــالاً وَرَمْـــلَ نَجْـــدٍ عَدِيـــدَا

مَلَكُـــوا الأرْضَ قَبْـــلَ أَنْ تُمْلَـــكَ الأرْ ضُ وَقـــادُوا فـــي حَافَتَيْهـــا الجُنُـــودَا

وَجَـــرَوْا عنـــد مَوْلـــدِ الـــدّهرِ فـــي السُّـــؤْ دُدِ والمَكْرُمـــاتِ شَـــأْواً بَعيـــدَا

وهُـــمُ قَـــوْمُ تُبَّـــعٍ خَيْـــرُ قَـــوْمٍ وكَفَـــى بالفَخَـــارِ مـــنهمْ شَـــهِيدَا[2]

للبحتري في الفخر شعر جيد، على أن أهم فخره هو في مكارم قومه، يعدد مناقبهم ويذكر شرف اليمن وعزها مقابلاً ذلك بخشونة عرب الشمال وسوء حالهم[3]، ومن المناقب التي يفخر بها في هذه القصيدة: أن قومه في المنزلة الرفيعة من الشرف، ورِثوه كابراً عن كابر، وقد عدد بعضاً من جدوده من كان في الذروة من الشرف والرفعة: (يحيى، وأباناً، وعامراً، ومُسهراً، وبحتُراً)، ولم ينس أن يشيد بنفسه من خلال الإشادة بجدوده، ومن ثم قبيلته طيء، فهم معشر ذو بأس شديد، وكرم وجود، وأصحاب عقول تصلح ما فسد من الأرض، وتمنع ما ينزل بها من الشر والسوء،

---

(1) تعشي: تسيء البصر. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (عشي).

(2) تبع: ملك من ملوك اليمن.

(3) انظر: المقدسي، أنيس، **أمراء الشعر في العصر العباسي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط12، 1979، ص274.

وأينما نزلوا أضحى جميع الناس لهم عبيداً، فكم قارعوا العماليق وعاداً وثمود، ولا عجب في ذلك؛ فأطفالهم ما إن يبلغوا حتى يصبحوا أسياداً تقر لهم القبائل بالطاعة والخضوع، فرجالهم أسود لهم من المجد طارفه/حديثه، وتليده/ قديمه، ولعل ذلك ناجم عن كثرة مقاتليهم وشجعانهم كما كنى عن ذلك بقوله: (... جاؤوا سيولاً، ثاروا أسوداً)، فلا يحسن الحديث عنهم إلا إذا التقى الحديد بالحديد وقارعت السيوف السيوف، حيث تخر لهم الكماة والشجعان، فلمعان سيوفهم يعشي ضوء الشمس، ولهذا فقد ملكوا الأرض، تهامها وأنجادها، فبلغوا من المكرمات والأمجاد شأواً بعيداً، فلا غرو في ذلك فهم قوم تبع خير الأقوام.

ولعل الذي حدا بالبحتري العربي إلى الفخر على هذه الصورة، كغيره من أبناء العربية، هو ما شعر به من ارتفاع مكانة الموالي واعتزازهم بأنفسهم، فبعد أن كانوا يطالبون بالتسوية بينهم وبين العرب، باتوا يتمسكون بأصلهم الأعجمي، ويفتخرون به على العرب وحياتهم البدوية الساذجة [(1)].

إن المتأمل في النص السابق يجد أن ثمة حرفاً تردَّد بصورة لافتة للنظر، وهو حرف (الدال)، سواء أكان تردداً صوتياً في بنية الألفاظ أم كان ذلك حرف روي، فقد تكرر (115) مئة وخمس عشرة مرة في القصيدة، في حين تكرر في النص الذي اختاره الباحث للدراسة (59) تسعاً وخمسين مرة، مما دعاه إلى أن يقف عنده مستكنهاً دوره في البنية الإيقاعية في النص، والبحث عن الدور الدلالي لهذا الحرف، رابطاً بين الجانبين النغمي والدلالي في خدمة المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي.

فالدال صوت وقفي أسناني لثوي مجهور مرقق[(1)]، وقد عقبه حرف صائت (ألف المد) الذي يعد ركيزة في ضبط الإيقاع[(2)]، فتكرار هذا الصوت مع ضابطه يجسد موقف الفخر القائم

---

(1) انظر: محمد، سراج الدين، **الفخر في الشعر العربي**، دار الرتب الجامعية، بيروت، (د.ط) ، (د.ت)، ص33.

على تعداد المناقب وذكر الصفات، فتعداد هذه الخصال التي يتحلى بها قوم الشاعر استدعى مثل هذا التكرار الذي جاء منسجماً مع السياق العام للقصيدة، فتوالي صوت الدال حرف روي في هذا النص، والقيمة الإيقاعية التي منحها المد للقصيدة، فضلاً عن تخفيفه حدة الصوت في الروي، بحيث جاءت النغمة الموسيقية هادئة تشعر المتلقي بأن الشاعر ليس بحاجة إلى جلبة الصوت، كي يقنعه بأن الصفات التي افتخر بها ليست خصالاً مُدَّعاة ومزعومة وطارئة في قومه بل هي خصال يعرفها الداني والقاصي، ولهذا جاءت النغمة هادئة، أو على الأقل متوسطة بين الهدوء والارتفاع، تشعر السامع بالمعنى بطريقة مباشرة، فتكثيف الدال؛ أي صوت الدال، مع الضابط الإيقاعي(حرف المد)على هذه الصورة، له ارتباط عميق مع المدلول (المعنى)؛"إذ كل تأليف صوتي تنتج عنه دلالة معينة"[3]، فالتشكيل الإيقاعي لهذا الصوت أدى وظيفة جاءت منسجمة غاية الانسجام مع المستوى الدلالي، ومن ثم خدم المعنى على جهة التمكين والاحتياط والتنويه بمآثر القوم، فضلاً عن الإيقاع المؤثر الذي يمثل تكثيفاً عاطفياً شعورياً صادق العاطفة ببعديها؛ الحب للعرب والكره للموالي الذين نافسوا العرب الذي تجسد آنذاك بما عرف بالشعوبية.

---

(1) انظر: القيسي، أبو محمد مكي بن أبي طالب (ت437هـ)، **الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها**، تح: محيي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1981، ج1، ص139.وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص170.

(2) انظر: عياد، شكري، **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة، بيروت، 1968، ص115.

(3) الورقي، السعيد، **في الأدب والنقد العربي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص184.

ومن ذلك، قوله يعزي المعتز بالله عن بعض ولده [1]:

بِنَـا لا بِـكَ الخَطْـبُ الـذي أَحْـدَثَ الـدَّهْرُ ... وَعُمِّـــرْتَ مَرْضِـــيّاً لأيَّامِـــكَ العُمْـــرُ!
تَعـــيشُ ويأْتِيـــكَ البَنُـــونَ بِكَثْـــرَةٍ ... تَـــتِمُّ بهـــا النُّعْمَـــى وَيُسْـــتَوْجَبُ الشُّـــكْرُ
لَـــئِنْ أَفَـــلَ الـــنَّجْمُ الَّـــذي لاحَ آنِفـــاً ... فَسَـــوْفَ تَـــلالا بَعْـــدَهُ أَنْجُـــمٌ زُهْـــرُ
مَضَـــى وَهـــوَ مَفْقُـــودٌ وَمـــا فَقْـــدُ كَوْكَـــبٍ ... وَلا سِـــيَّمَا إذْ كـــانَ يُفْـــدَى بـــهِ البَـــدْرُ
هُـوَ الـذُّخْرُ مِـنْ دُنْيَـاكَ قَـدَّمْتَ فَضْـلَهُ ... وَلا خَيْـرَ فـي الـدُّنيا إذا لـم يكُـنْ ذُخْـرُ
نُعَزِّيـــكَ عَـــنْ هَـــذِي الرَّزِيَّـــةِ إنَّهـــا ... عَلـى قَـدْرِ مـا فـي عُظْمِهـا يَعظُـمُ الأجْـرُ
فَصَـــبْراً أَمِيـــرَ المُـــؤمِنينَ فَرُبَّمَـــا ... حَمِـدْتَ الـذي أَبْـلاكَ فـي عُقْبِـه الصَّـبْرُ

يشكل الموت للإنسان منذ وجد على وجه الأرض هاجساً وجودياً،"ولقد حاول.... في كل زمان ومكان أن يقهر الزمان ويصدع الشر ويسحق الموت، ولكنه لم يلبث أن تحقق من أن صراعه البائس... إن هو إلا جهد ضائع لابد أن يبوء بالفشل والخيبة والدمار"[2]، ويعد العزاء بعداً آخر لفلسفة الموت؛ إذ يجسد نفاذاً إلى ما وراء ظاهرة الموت، وتأملاً عقلياً لثنائية الموت والحياة، ومن ثم تقديم فكرة عميقة لرؤية المرء لقضية الوجود والخلود والفناء والعدم ومصير الإنسان بعد أن يرحل عن هذه الدنيا.

يبدو أن البحتري قدم وجهة نظره لفلسفة الموت والحياة في هذا النص، ولا سيما في موت الأبناء، فعلى الرغم من شدة الخطب وعظم المصاب فإن المرء ما دام على قيد الحياة سيرزق بالأبناء، ويعوضه الله تعالى عن موت أحدهم بآخر، فتتم نعماؤه عليه فيستوجب شكر الله على ذلك

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م2، ص1003.

[2] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الإنسان**، القاهرة، مكتبة مصر، (د.ط) ، (د.ت)، ص135.

مهما كانت منزلة المفقود ومكانته، فعزاء الفاقد أن يقدم لنفسه ذخراً عند الله تعالى يوم القيامة، فعلى قدر الرزية والمصاب يكون الأجر والثواب يوم العرض والحساب، فما على الإنسان إلا أن يصبر لينال الأجر كاملاً غير منقوص.

وفي هذه القصيدة التي ركز فيها البحتري على قضية الموت، نلحظ فيها تكرار حرف العين، وقد رأى جان كوهن أن التجانس الحرفي يعد مماثلاً للقافية، يمكن الاستفادة منه للحصول على أثر صوتي يماثل الأثر الصوتي الخارجي للقافية، فـ"بين الجناس الحرفي والقافية يتبين أن الجناس يوفر إمكانات تشبه القافية على المستوى الخارجي فحسب، وظاهر من أن الجناس الحرفي هو نظام توسعي للقافية، وهو –كما يبدو– سبب الاختلاف بين المنثور والمنظوم"[1]، وهذا النوع من التشابه الصوتي على مستوى الجناس الحرفي يكون له دور في إثارة انتباه المتلقي ومحاولة استكناه البعد الدلالي المترتب على ترداد هذا الصوت، بغض النظر عن التكرارات المتراكمة لهذا الحرف، فربما يحمل حرف من الدلالات العميقة ما لا يحمله حرف آخر تكرر أكثر منه، إذاً العبرة في التشابه الصوتي أو الجناس الحرفي فيما يحدثه من انزياحات ترتبط بالمعنى وتؤثر فيه، ففي هذا النص –على سبيل المثال– تكرر حرف/صوت العين (11) إحدى عشرة مرة.

وحرف العين، كما هو معروف، صوت احتكاكي مجهور مرقق[2]، وهو "أنصع الحروف جرساً، وألذها إسماعاً"[3]، ولعل تكرار هذا الحرف جاء لوظيفة تنسجم مع السياق العام للنص، وهو جوٌّ مفعم بالأسى والحسرة والحزن، يمثل حالة التعزية في فقيد، ولا سيما إذا كان ولداً عزيزاً له من

---

(1) كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص83-84.

(2) انظر: ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، مصدر سابق، م1، ص241.وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص191.

(3) الجاحظ، **البيان والتبيين**، مصدر سابق، ج1، ص67.

المكانة المتميزة لدى والديه، فلا يكاد بيت يخلو من هذه المشاعر التي تجسد وقعاً حزيناً على النفس، ولعل ما أسهم في هذا الإيقاع الموسيقي العالي –إلى حد ما الذي– امتاز بالنبرة الحزينة، هو حرف العين إذاً، فثمة ارتباط بين هذا الصوت والمشاعر النفسية للشاعر التي تشي بالحزن والأسى، فـ"الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى"[1]، أي إن له صلة بأحاسيس الشاعر ومشاعره.

فالعمل الأدبي بصفة عامة سلسلة من الأصوات تفضي إلى معنى يثير المشاعر ويحرك الوجدان ويحفز المتلقي على اتخاذ موقف ما.

ومنه أيضاً قوله في الشيب [2]:

جلَــــوْتُ مِرْآتـــــي فيـــا لَيْتَنـــــي	**تركْتُها لم أَجْلُ عنها الصَّدَا**
كـــي لا أَرَى فيهـــا البَيَـــاضَ الـــذي	**في الرأْسِ والْعارِضِ مِنِّي بَدَا!**
يـــا حَسْـــرَتا أَيـــن الشَّـــبابُ الـــذي	**على تَعَدِّيهِ المَشيبُ اعْتَدَى؟**
شِـــبْتُ فَمَـــا أَنْفَـــكُّ مـــن حَسْـــرةٍ	**والشَّيْبُ في الرأسِ رسولُ الرَّدَى**
إنَّ مَـــدَى العُمْـــرِ قريـــبٌ فمـــا	**بَقاءُ نَفْسِي بَعْدَ قُرْبِ المَدَى؟!**

لاريب في أن الشعراء، بما طبعوا عليه من رهافة الحس ودقة الشعور، أكثر تنبهاً لمرور الزمن وأعمق إدراكاً لحلول الشيب والشيخوخة، فكان أن عبروا عن إحساسهم وشعورهم أصدق

---

[1] درو، إليزابيث، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، تر: محمد الشوش، مكتبة لبنان، بيروت، 1991، ص50.

[2] انظر: البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م1، ص65.

تعبير، مقدمين بذلك صورة شاملة عن رؤية الإنسان العربي لعهد كبره وضعفه، أكان ذلك في حديثهم عن النفور من المشيب، أو في كلامهم عن هاجس الشيخوخة [1].

ولعل من هؤلاء الشعراء البحتري، الذي أفرد مساحة واسعة من ديوانه للحديث عن الشيب والشباب [2]، فهو في هذا النص يشكو الشيب الذي غزا رأسه وعارضيه، متحسراً على شبابه الذي شرع ينهزم أمام المشيب، الذي عَدَّه رسولَ الردى ونذير دنو الأجل، ولا غرابة في ذلك فمدى العمر قريب.

يبدو لي أن تكرار حرف الشين الذي تردد في هذا النص (6) ست مرات، وهو صوت احتكاكي غاري مهموس مرقق[3]، له علاقة وطيدة وارتباط جلي مع المعنى العام للنص، إذ يجسد بنغمة هادئة حزينة مشاعر الاكتئاب والأسى، وحالة الضعف والعجز نتيجة تقدم العمر الذي يدل عليه بروز الشيب في الرأس والعارضين، فظهور الشيب آية من آيات الكبر والشعور بوطأة نفاده ومن ثم تلاشي الإحساس بالملذات، والتنعم بما طاب ولذ من نعم الحياة، فاتكاء الشاعر على الطاقة النغمية التي منحها هذا الصوت، وأيضاً من خلال تقنية التقابل في بنية الكلمات؛ الشيب، الشباب، التي توافرت عليه، استطاع أن يغني دلالة الألفاظ من خلال ثراء الطاقة النغمية لهذا الصوت، فتعاضد البنية الإيقاعية مع البنية الدلالية أفضى –من ثم – إلى تماسك النص وترابطه، وتقوية أواصر التلاحم بين أجزائه.

---

[1] انظر: زيتوني، عبد الغني أحمد، **الإنسان في الشعر الجاهلي**، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، 2001، ص420.

[2] انظر: البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، فهرس أغراض الشعر، م5، ص2845.

[3] انظر: ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، مصدر سابق، م1، ص217. وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص193-194.

ومنه، قوله لأبي جعفر القُمِّي [1] يستهديه أُضحيَّةً[2]:

جُعِلْـــتُ فِـــدَاكَ لـــي خَبـــرٌ طرِيـــفٌ	وأَنت بكلِّ مَكْرُمةٍ خَبيرُ
غَـــداةَ النَّحْـــرِ يَنحَـــرُ كـــلُّ قَـــوْمٍ	ولا شاةٌ لَدَيَّ ولا بعِيرُ
بَلَـــى عنـــدي حِمـــارٌ لـــي فَقُـــل لـــي	أَتُقْبَلُ مِنْ مُضَحِّيها الحَمِيرُ؟
لَـــئِنْ لـــم تَفْـــدِهِ تَفْـــدِيكَ نَفْسِـــي	بِـــذِبْحٍ فهْـــوَ فـــي غَـــدِهِ نَحِيـــرُ![3]

على صغر حجم هذه المقطعة فإنها غنية بالإيقاع الموسيقي الناجم عن تكرار صوت الراء الذي ينماز بالتكرير الذي هو ارتعاد طرف اللسان بالراء مكرراً لها [4]، وقد تكرر هذا الصوت (10) عشر مرات، بمعنى أنه تردد مرة أو غير مرة في كل بيت، مما أثرى الإيقاع الداخلي له، فضلاً عن أنه جاء حرف روي، وبذلك تعاضدت الموسيقى الداخلية والخارجية لتقوية الإيقاع العام للنص.

أما من حيث تلاؤم المعنى والإيقاع، فليس بخاف أن السياق العام ينهض على معنى الطلب الذي يوحي بالتكرار حتى يحصِّل المرء ما يريده من غيره، ولا سيما إذا كان بأمس الحاجة إليه، وحرف الراء مكرر في طبيعته، ومن هنا جاء التناغم والانسجام بين السياق ودلالته، والبنية الإيقاعية فيه.

---

(1) أبو جعفر القمي: محمد بن القائد المشهور الرافضي علي بن عيسى، انظر: البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م1، ص20.

(2) **المصدر نفسه**، م2، ص1096.

(3) النحير: المنحور. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة(نحر).

(4) انظر: القيسي ، **الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها**، مصدر سابق، ج1، ص139. وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص177.

فتكرار صوت الراء يثير نغمة قوية تتناسب مع الطلب، خاصة إذا لم يشعر الطالب/صاحب الحاجة بالدونية والضعف، والشعراء عادة ما يشعرون بالاعتزاز بالذات والجرأة في الطلب، وما يقوي هذا الإحساس لديهم خوف الآخر من الهجاء، والخشية من وصمه بالبخل وقبض اليد، وعدم إطلاقها للعطاء والكرم.

ومن نماذج تكرار الحرف، قول البحتري [1]يرثي أخا الذُّفافِيّ[2]:

أَعْـــزِزْ عَلـــيّ بِـــأَنْ يَبِـــينَ مُفَارِقـــاً　　　مِنَّـــا عَلَـــى عَجَـــلٍ أَخِـــي وَأَخُوكَـــا!

قَـــد كـــانَ عَنْتـــرَةَ الفَـــوَارِسِ نَجْـــدَةً　　　يَكِـــفُ النَّجِيـــعَ وَعُـــرْوَةَ الصُّـــعْلُوكَا[3]

وَفَتَـــى بَنِـــي عَـــبْسٍ وَمَـــا زَالَ الفَتَـــى　　　مِـــنْهُمْ إذا بَلَـــغَ المَـــدَى يَشْـــدُوكَا[4]

حُـــرُّ النِّجَـــارِ فَـــإِنْ أَرَدْتَ لَقِيتَـــهُ　　　عنْـــدَ الشَّـــمَائلِ للنَّـــدَى مَمْلُوكَـــا[5]

نُـــودِي كَمَـــا أَوْدَى وَنَشْـــرَبُ كأْسَـــهُ الْـــ　　　ـــمَلأْى وَنَسْـــلُكُ نَهْجَـــهُ المَسْـــلُوكَا[6]

مـــا كـــانَ أَفْضَـــلَ مِـــنْ أَبِيـــكَ وَقـــد مَضَـــى　　　فـــي الـــذَّاهِباتِ مِـــنَ السِّـــنينَ أَبُوكَـــا

نَسْـــلُوهُ أَنَّـــكَ بَعْـــدَهُ وَلَـــوَ أنَّـــكَ الْـــ　　　ـــمَرْءُ المُقَـــدَّمُ لَـــمْ نَكُـــنْ نَسْـــلُوكَا

---

(1) البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص1572-1573.

(2) **الذفافي**: ذفافة بن عبد العزيز، تزوج علوة الحلبية التي كان يهواها البحتري. انظر: **المصدر نفسه**، م3، هامش ص1572.

(3) **عنترة الفوارس**؛ أي عنترة العبسي الشاعر المعروف، النجيع: من الدم ما كان إلى السواد، **عروة الصعاليك**؛ أي عروة بن الورد شاعر فارس من بني عبس.

(4) يشدوك: أي يأخذ قليلاً من أخلاقك. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (شدو).

(5) النجار: الأصل. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (نجر).

(6) أودى: هلك. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (ودي).

الشعراء أشد الناس انفعالاً وتأثراً؛ ولذا فقد وقفوا أمام قضية الموت، وَرَثوا أحبَّاءهم وأقاربهم وكلَّ من كانوا يهتمون بأمره، وراحوا يعددون مزاياهم الخُلقية والخَلْقية بحسرة واستسلام للقدر ورضوخ لمشيئة الله تعالى، والرثاء في معظمه صادق المشاعر وحار العاطفة، إذ ينجرف الشاعر فيه وراء قلبه، فيصف ألمه وإحساسه بفقد الأحبة[1]، والبحتري في هذه القصيدة يصور مشاعر الألم والحسرة حزناً على الفقيد الذي يعده بمنزلة الأخ، ثم يشرع في تعداد شمائله؛ من شجاعة وفروسية وكرامة المحتِدِ والأصل، ويعزي نفسه وأخاه بقوله إن الموت مصير الإنسان المحتوم، وعزاؤهما في الفقيد أن له عَقِبَاً لا يقلُّون شأناً ومكانةً عنه؛ وهذا ما خفف من آلام مصابهما.

يلحظ في هذا النص تكرار حرفي الميم والنون بصورة لافتة، إذ تكرر حرف الميم (19) تسع عشرة مرة، وحرف النون(33) ثلاثاً وثلاثين مرة، وهما صوتان: أنفيان مجهوران مرققان أغنان[2]، ويمثلان إيقاعين داخليين منسجمين مع مشاعر الشاعر وأحاسيسه، يتساوقان مع غرض الرثاء، "فالتكرار ينشأ عن حالة شعورية شديدة التكثيف، يرزح الشاعر تحتها ولا يملك لنفسه تحولاً عنها، فتبقى ملحّة عليه ولا تفارقه فتظهر فيما يقول"[3].

إذا كان الرثاء الذي يتشح بالأسى والحزن، وربما صاحَبَه البكاء في كثير من الأحيان- فإن حرفي الغنة (الميم والنون) في النص السابق يشيان بهذه الحالة الشعورية، تحسها وأنت تقرأ هذه المقطوعة متجاوباً بإحساسك مع إحساس ناظمها، ولا شك أن اكتشافها متعة، وتذوقها حسب موهبتك وخبرتك وذائقتك الموسيقية متعة أشد وأكبر، وهذا بطبيعة الحال متعلق "بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات ومقاطع وجمل، والعلاقات الناشئة بين تلك

---

(1) انظر: محمد، سراج الدين، **الرثاء في الشعر العربي**، دار الرتب الجامعية، بيروت، (د.ط) ، (د.ت)، ص5-6.

(2) انظر: ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، مصدر سابق، م2، ص89، 107. وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص184-185.

(3) عاشور، فهد ناصر، **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص44.

المكونات"[1]، ومن هنا تبدّى لنا أن الإيقاع تناغم مع المعنى في هذا، فجاء الإيقاع صدى له، فلا معنى بلا إيقاع، وبذلك استطاع الشاعر من خلال الإيقاع أن ينقل إلينا تجربته الشعرية ومشاعره المفعمة بالأسى والحزن، وأن يؤثر فينا أيضاً عبر شدة الارتباط بين التوقيع الموسيقي والدلالات الصوتية.

ومن ذلك قوله [2] يعاتب العلاء بن صاعد[3]:

مَلَّنَـــــا أَمْ نَبَـــــا بنَـــــا أَمْ جَفَانَـــــا	**أَمْ قَلَانـــا فاعتَـــاضَ مِنَّـــا سِـــوَانَا؟!**
سَـــاخِطٌ نَبْتَغـــي رِضَـــاهُ وَلا يَسْـــ	**ـــأَلُ عَـــنْ سُـــخْطِنا وَلا عَـــنْ رِضَـــانَا**
وَنُبَـــــالِي أَلا نَـــــرَى ذَا تَجَـــــنٍّ	**لا يُبَـــــالِي الزَّمَـــــانَ أَلا يَرَانَـــــا**
ضَـــيَّقَ العُـــذْرَ فـــي الضَّـــرَاعَةِ أَنَّـــا	**لَـــــوْ قَنَعْنَـــــا بقِسْـــمِنَا لَكَفَانَـــــا[4]**
مَـــا لَنَـــا نَعْبُـــدُ العِبَـــادَ إذا كَـــا	**نَ إلـــــى اللهِ فَقْرُنَـــــا وَغِنَانَـــــا!؟**

يلجأ الشاعر للعتاب حينما يرى تغيراً في المودة والعلاقة بينه وبين الآخرين، وله "طرائق كثيرة، وللناس فيه ضروب مختلفة؛ فمنه ما يمازجه الاستعطاف والاستئلاف، ومنه ما يدخله الاحتجاج والانتصاف، وقد يعرض فيه المن والإجحاف، مثل ما يشركه الاعتذار والاعتراف"[5]، ومن أحسن الشعراء في هذا الباب أبو عبادة البحتري[6]، وهو في هذا النص يعاتب العلاء بن

---

[1] الهمص، سامي حماد، **شعر بشر بن أبي حازم**، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة الأزهر، غزة، 2007، ص244.

[2] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م4، ص2265.

[3] العلاء بن صاعد: كان يتعاطى علم النجوم، حبسه الموفق وكان مريضاً، فمات في الحبس سنة 272هـ، انظر: **المصدر نفسه**، م1، هامش ص53.

[4] القسم: النصيب من الخير. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (قسم).

[5] ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت456هـ) ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، مصدر سابق، ج2، ص139.

[6] انظر: **المصدر نفسه**، ج2، ص139.

صاعد مستنكراً الجفاء والقطيعة اللذين جريا بينهما فازورَّ كل منهما عن صاحبه، إلا أن البحتري كان حريصاً على رضا صاحبه ومحاولة إصلاح ما فسد بينهما، وصاحبه غير مبالٍ به، ويخشى أنه قلاه تجنياً ودون وجه حق، ويضيق البحتري ذرعاً بهذا الجفاء، ويشعر بأن استعطافه واستئلافه صديقه وصل إلى غاية الاستذلال والاستعباد، ولذا أنكر أن يصل به الأمر إلى هذا المدى، فالاستذلال والخضوع لا ينبغي إلا لله.

يلحظ في هذا النص تكرار حرف النون؛ إذ تكرر (31) إحدى وثلاثين مرة، وقد جاء مشبعاً في القافية، مما منح النص إيقاعاً خاصاً يشي بالحزن والأسف لتغير الود وحلول الجفاء مكانه، وهو –بلا شك– إيقاع هادئ يلائم غرض العتاب، ومحاولة إزالة ما علق في نفسيهما من الوجد، وما شابهما من فساد، وبذلك نرى الانسجام واضحاً بين الإيقاع والدلالة التي أضفاها هذا الصوت على المعنى، ويمكن أن نتأمل صدى ذلك من خلال الإصغاء إلى تكرار هذا الصوت، وهذا يعني أن الشاعر يلجأ إلى تكرار الأصوات "بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً أو دون وعي منه"[1].

يتبدى مما سبق أن تكرار الحرف في النصوص السابقة التي توقف عندها الباحث، قد جاءت صدى للمعاني التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي، إذ طلبه السياق واستدعاه دون تكلف أو معاناة، كما كان له دور فاعل في سبك النص، وتماسك أجزائه، فضلاً عن تأثيره النفسي والموسيقي الذي أضاء مكامن النص، مما أمن معه اللبس وعدم الاضطراب في عملية التلقي والتأويل.

---

[1] العبود، عبد الكريم توفيق، **الشعر العربي في العراق من سقوط السلاجقة حتى سقوط بغداد**، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1966، ص144.

وهذا يعني أن تحليل النصوص واستكناه جمالياتها، لا يعالج بمعزل عن الوحدة الصوتية، فالتجربة الشعرية والشعورية تتناغم وتنسجم مع الفونيم/ الوحدة الصوتية التي تشكل المفردة، ثم الجملة، ومن ثم النص الأدبي بمجمله، فتكرار الصوت له مدلوله الجمالي الناجم عن الأثر النفسي، وتوجيه الشعور الذي يفضي –من ثم–إلى اتخاذ موقف أو وجهة نظر من الكون والإنسان والحياة، ومدلوله الفني الموسيقي الذي يشنف الآذان، ويلذ للأسماع، فترتاح وتهش له النفوس، وتنفعل معه الذات سلباً وإيجاباً.

تناوبت الحروف التي توقف عندها الباحث في النصوص السالفة الذكر بين الإيقاع الهادئ والنغمة الهامسة، كما تبدى ذلك في حرف السين في سينيته في وصف إيوان كسرى، حيث عمق تكرار هذا الحرف مأساة الأسى والحزن والشكوى الذي عاناه الشاعر، وكذا الحال في النموذج الغزلي الذي استغرق فيه حرفا الألف والهمزة كل ما ألم به من معاناة وألم، وحيرة متشحة بالحزن وموشاة بالأسى؛ وبين الشدة والنغمة العالية التي رافقت قصيدة مدح المتوكل في تكرار حرفي الراء والجيم، وقصيدة الفخر بقومه، حيث تكرار حرف الدال، وكذا قصيدته لأبي جعفر القمي يستهديه أضحية، التي تكرر فيها حرف الراء، وقد جاءت هذه النغمة منسجمة مع المعنى الذي رام الشاعر إيصاله للمتلقي؛ مما يعني وضوح العلاقة وشدة ارتباطها بين السياق ودلالاته والبنية الإيقاعية.

وقد لحظ الباحث أن الحروف الحلقية، ولا سيما حرف العين، في قصيدته التي عزَّى بها المعتز بالله عن بعض ولده، قد ناسبت الجو العام للنص، وعبرت عن عمق المأساة وشدة الألم، وكذلك الحال في حرفي الميم والنون (الأنفيين الأغنيين) تساوقا مع غرض الرثاء المفعم بمشاعر الحزن والحسرة.

الفصل الثاني

تكرار الكلمة وأثرها في موسيقى شعر البحتري

بادئ ذي بدء، ينبغي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام، وإلا كان متكلَّفاً لا سبيل إلى قبوله، كما ينبغي –أيضاً–أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية؛ بمعنى ألَّا يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو مما ينفر منه السمع.

ولعل أبسط ألوان التكرار، تكرار كلمة واحدة في أول بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهذا اللون من التكرار لا يرتفع إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدي شاعر موهوب، يدرك أن المعوّل في مثله، لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة [1]. وقد يعمد الشاعر –كذلك–إلى تكرار بعض الكلمات في مواضع أخرى من أبيات النص الشعري؛ بحيث تشكل اللفظة المكررة محوراً أساساً لدى الشاعر، من خلاله تحدد دلالة تكرارها، والسبب من ورائها، يستطيع المتلقي أن يستجلي ما يدور في نفس الشاعر من مشاعر وأحاسيس.

فالكلمة التي يُعنى بها الشاعر دون غيرها؛ لما تحمله من دلالات نفسية عميقة، "إذ يبدو اللفظ المكرر مشحوناً بحمولة دلالية كبيرة؛ تحقق التكثيف المطلوب، وتبعد المعنى عن الانبساط والظهور، وهذا بالطبع لا يتحقق لأي شاعر؛ فالقصد في التكرار يستدعي وعياً تاماً بكل الحالات السابقة للمعنى المكرر (الطبيعة الإنسانية، الأثر النفسي،....)، كما يتطلب قدرة لغوية فائقة، وذاكرة شعرية فذة"[2]، علاوة على أن لتكرار الكلمة في الجملة أو في النص قيمة سمعية، تأخذ المستمعَ نشوةُ التأثر بها؛ إعجاباً بها أو تعجباً منها[3]، فتكرار كلمة في بيت واحد، أو في أبيات القصيدة عدة مرات، أو تكرار ما يشتق منها من كلمات، سواء أكانت فعلاً أم اسماً، هو مظهر ذو

---

[1] انظر: الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص246.

[2] عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**،مرجع سابق، ص34.

[3] انظر: علي السيد، عز الدين، **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص79.

قابلية على إغناء الإيقاع، كما يأتي لأسباب فنية أخرى، بحيث تؤدي اللفظة المكررة دوراً خاصاً ضمن سياق النص[1]، فكل تكرار مهما يكن نوعه، يستفاد منه زيادة النغم وتقوية الجرس[2]، ولا سيما إذا أسهم الإيقاع في إنتاجه، ولم يكن لملء الفراغ في الوزن[3]؛ أي ألَّا يُجبَر الشاعر على الكلمة المكررة لضرورة إقامة الوزن الشعري، فالتناسق الجمالي في النص الشعري يتأتى من خلال اطمئنان الكلمة واستقرارها في السياق، فـ"إنَّ من أبرز صور التناسق في ظواهر الأشياء، هو الانسجام في تكرار الوحدات الجزئية المكونة للكل، والتكرار في التعبير الأدبي؛ هو: تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغماً يتقصّده الناظم في شعره أو نثره"[4].

وربما تكون دراسة تكرار الكلمات أكثر دقة في نتائجها من دراسة تكرار الحروف التي لا يمكن أن يصل معها المرء إلى نتائج ثابتة دون تحفظ [5].

فالشاعر المبدع يقوم بانتقاء ألفاظه وتراكيبه، ومن خلال ما يكرره –بوعي منه–يرفع من قيمة إيقاعه وموسيقاه. فالأمر يرجع أولاً وآخراً إلى "الاختيار" أو "الانتقاء"، فالشاعر ينتقي الألفاظ التي تحقق تكراراً في الأصوات، وتكراراً في المقاطع، وتكراراً في الوحدات الصرفية، وتكراراً للتراكيب النحوية...[6]، وللشاعر مطلق الحرية في الحرف أو اللفظ أو الجملة أو العبارة التي يريد تكرارها،

---

[1] انظر: القرارعة، سالم عبيد عبد المحسن، **ظاهر التكرار في شعر ابن الجنان الأندلسي**، مجلة الدراسات العربية، جامعة المنيا، (د.ع) ، (د.ت) ، ص240.

[2] انظر: الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الآثار الإسلامية، الكويت، (د.ط) ، (د.ت) ، ج2، ص59.

[3] انظر: سويلم، مختار، **التكرار اللفظي في شعر النقائض: جرير والفرزدق نموذجاً**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2010، ص66.

[4] هلال، ماهر مهدي، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب**، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص339.

[5] انظر: ربابعة، موسى، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، مرجع سابق، ص28.

[6] انظر: محجوب، فاطمة، **التكرار في الشعر**، مجلة شعر (القاهرة)، ع8 أكتوبر، 1977، ص40.

"وبطبيعة الحال تتفاوت قيمة التكرار من شاعر لآخر، وفقاً لما يريده الشاعر من التكرار"[1]، فقد "يكرر الشاعر أية وحدة ابتداءً من أصغر وحدة صوتية (الفونيم) إلى أكبر وحدة، وهي الجملة أو التركيب النحوي، وقد يكرر ألفاظاً أو تراكيب بعينها، بل قد يكرر شطر بيت كاملاً، وفي كل حالة من هذه الحالات نجد أن التكرار في الجيد من الشعر، يرمي إلى تحقيق أهداف عدة؛ منها إحداث الأثر الموسيقي الذي تسر له الأذن عند سماعه، وتوكيد الألفاظ التي تخضع للتكرار، وكذلك توكيد معانيها..."[2]، ويؤدي تكرار بعض الكلمات وظيفة نفسية شعورية إزاء موقف ما من مواقف الحياة، فـ"الشاعر يكرر ألفاظاً بعينها، وقد تكون أسماء أو أماكن أو ما شابه ذلك؛ لدلالة نفسية شعورية، يكون التكرار بؤرة تلك الدلالة النفسية الشعورية، أو قد يكون مركز ثقلها"[3]، "واللفظ المكرر – بصفة عامة– مصدره الثورة، وهدفه الإثارة، حباً أو بغضاً في أي غرض من أغراض الكلام، والتكرار له ارتباط بقانون التردد، من قوانين تداعي المعاني؛ ولذا يُعد وسيلة تربوية من وسائل التقرير"[4]، وسيتناول الباحث في هذا الفصل تكرار الكلمة ضمن قسمة النحويين البسيطة لها، من حيث اشتمالها على الزمن أو عدمه؛ أي إلى اسم وفعل.

---

[1] الجعافرة، ماجد، **ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد**، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م12، ع1، 1990، ص49.

[2] محجوب، فاطمة، **التكرار في الشعر**، مرجع سابق، ص39.

[3] السيد، شفيع، **أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء**، مجلة إبداع، القاهرة، ع6، السنة الثانية، يونيو، 1984، ص14.

[4] علي السيد، عز الدين، **التكرير بين المثير والتأثير**، مرجع سابق، ص136.

ومن نماذج تكرار الكلمة (الاسم) في شعر البحتري، قوله في إحدى مقدماته الغزلية [1]، من قصيدة يمدح فيها ابن بِسطام [2]:

بِعَمْـــــرِكَ تَـــــدْرِي أَي شــــأْنَيَّ أَعْجَـــبُ فقـــد أَشْـــكَلَا: بادِيهُمَـــا والمُغَيَّـــبُ؟[3]

جُنـــونيَ فـــي لَيْلَـــى ولَيْلَـــى خَلِيَّـــةٌ! وصَـغْوِي إلـى سُعْـدَى وسُعْـدَى تَجَنَّـبُ [4]

إذا لَبِسَـــتْ كانـــت جَمـــالَ لِبَاسِـــها وتَسْـلُبُ لُـبَّ المُجْتَلِـي حـين تُسْـلَبُ[4]

وسَـــمَّيْتُها مـــن خَشْـــيَةِ النـــاسِ زَيْنَبـــاً وكـم سَتَـرَتْ حُبَّـاً علـى النـاسِ زينـبُ

تبدو الحيرة على البحتري جلية، والصراع النفسي بادٍ، فقد أشكل عليه شأنه، واختلط عليه حاله، فلم يعد يدري أيُّ شأنيه أعجب وأدهش، أحاله التي تبدو للعيان أم التي خفيت وغابت عن المشاهدة، أجنونه بليلى، وليلى خالية الوفاض من تباريح الهوى والعشق، أم ميله إلى سعدى، وسعدى تنأى عنه وتزوَّر. وما زاد جنونه في ليلى أنها فاتنة الجمال، سواء أكانت لابسة، أم متجردة من لباسها، وقد سماها الشاعر زينب خشية عليها من أعين الرقباء والواشين، فلم يبح بحبها خوفاً عليها أيضاً.

يتبدى التكرار في الأبيات السابقة في الألفاظ الآتية: (ليلى)، و(سعدى)، و(زينب)، فقد تكررت كل لفظة مرتين. والبحتري –كعادة غيره من الشعراء–يكني عن اسم محبوبته الحقيقي بأسماء وهمية، فهو يطلق عليها تارة اسم (ليلى)، وتارة اسم (سعدى)، وتارة اسم (زينب)؛ خشية

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م1، ص134.

[2] ابن بسطام: هو أبو العباس أحمد بن محمد، كان عاملاً على الشام، توفي في خلافة المقتدر سنة 297هـ. انظر: **المصدر نفسه**، م1، ص134.

[3] أشكل: التبس أمره. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة(شكل).

[4] الصغو: الميل. انظر: **المصدر نفسه**، مادة(صغو).

[4] أي إنها في لباسها فتنة، وفي تجردها فتنة للناظر. انظر: البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م1، هامش ص134.

افتضاح أمرها، وخوفاً عليها من التشهير بها. وإذا كان الأمر كذلك، فقد كررها من حيث المعنى (6) ست مرات متتالية، وبغض النظر عن ذلك، فإن كل تكرار في هذه الأبيات يحمل دلالات مشحونة بشحنات نفسية وعاطفية مكثفة، يعكس طبيعة العلاقة بين الشاعر ومحبوبته.

فتكرار الشاعر لاسم معين في قصيدته، سواء أكان اسم علم، أم مكان، إنما يعكس طبيعة العلاقة به، فهو تكرار لا يجري كيفما اتفق، بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه [1]. ولعل تكرار البحتري لاسم محبوبته أو –بالأحرى–أسماء محبوبته، صادر عن التشوق والاستعذاب بذكر اسمها، فليس ثمة شيء أعذب وأرق لقلب العاشق المحب من ذكر اسم معشوقته، فهو أجمل الأسماء وأحلاها على لسانه، بل على قلبه، فالشاعر يشعر بمتعة كبيرة حينما يكرر اسمها، وهذا ملحظ عام في الشعر الغزلي، لا سيما الغزل العذري، كقول قيس بن الملوح (مجنون ليلى)[2]:

أُحِبُّ مِنَ الأَسماءِ ما وافَقَ اسْمَها أَوَ اشْبَهَهُ أَو كانَ مِنهُ مُدانِيا

إذ نجد الشاعر يكرر اسم محبوبته في معظم قصائده، وكذلك في القصيدة الواحدة، وربما، أحياناً، في البيت الواحد [3]، وذلك "شفاءً لما يجد من وجد وشوق، وقد يلوّن هذا التكرار، فيذكرها مرة باسمها دون تصغير، ومرة مصغراً تحبباً، وكنية مرة أخرى"[4].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فلأهمية المحبوبة ومكانتها المهمة في حياة الشاعر، فهي تجسد الشخصية المحورية والملهمة لإبداع الشاعر؛ بحيث "تصبح عنصراً ضاغطاً... يصبح كثرة

---

(1) انظر: السيد، شفيع، **أسلوب التكرار**، مرجع سابق، ص14.

(2) مجنون ليلى، قيس بن الملوح، **ديوانه**، قدم له وشرحه: مجيد طراد، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1996، ص233.

(3) انظر: عيد، يوسف، **شعر العذريين**، جمع يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، 1992، ص20-39-148-293.

(4) نصير، أمل، **التكرار في شعر الأخطل**، مؤتة للبحوث والدراسات، مؤتة، الكرك، م20، ع8، 2005، ص60.

تكرار اسم المحبوبة، والتغني به نوعاً من الهذيان"[1]، فليلى في هذه القصيدة، وهي سُعدى، وزينب أيضاً، تشكل مركز إحساس البحتري، وبؤرة اهتماماته، فهو جِدُّ مشدود إليها من الناحية النفسية العاطفية، سواء أكان ذلك بوعي منه أم بغير وعي.

ومن نماذج تكرار الكلمات، قول البحتري مفتخراً بشعره [2]:

إن شِعْرِي سارَ في كل بَلَدْ	**واشْتَهَى رِقَّتَهُ كلُّ أَحَدْ**
قُلْتُ شعراً في الغَوَانِي حَسَناً	**تَرَكَ الشِّعْرَ سِوَاهُ قد كَسَدْ**
أَهْلُ فَرْغَانةَ قد غَنَّوا بهِ	**وقُرَى السُّوس وأَلْطَا وسَنَدْ[3]**
وقُرَى طَنْجَةَ والسُّدِّ الذي	**بِمَغيبِ الشَّمْسِ شِعْرِي قد وَرَد[4]**

يفخر البحتري بشعره، فقد سار في كل بلد، وتذوق رقته وعذوبته كل متذوق للشعر الجيد، كما طوق به أعناق الغواني والحسان، حتى كسد غيره من الشعر، ولم يعد له مكانة بعد شعر أبي عبادة، وتغنى به كثير من الناس؛ كأهل (فرغانة)، وقرى (السوس)، و(ألطا)، و(سند)، و(طنجة)، و(السد) وغيرها، فقد طار في الآفاق، وملأ الدنيا، وشغل الناس في كل صقع من الأصقاع.

يبدو التكرار في الأبيات السابقة في لفظة شعر، إذ رددها الشاعر غير مرة، فكررها مرتين مضافة إلى ضمير المتكلم (الياء)، ومرتين مفردة؛ واحدة نكرة، والثانية معرفة بأل التعريف،

---

[1] نصير، أمل، **التكرار في شعر الأخطل**، مرجع سابق، ص60.

[2] البحتري: **ديوانه**، مصدر سابق، م2، ص792.

[3] **فرغانة**: مدينة واسعة بما وراء النهر، متاخمة لبلاد تركستان، انظر: ياقوت، **معجم البلدان**، مصدر سابق ،ج4، ص253. **السوس**: بلدة بخوزستان، فيها قبر دانيال النبي عليه السلام. انظر: **المصدر نفسه**، ج3، ص280. **ألطا**: قال ياقوت إنها موضع في شعر البحتري، ولم يزد على ذلك. انظر: **المصدر نفسه**، ج1، ص245. **سند**: قرية من قرى هراة. انظر: **المصدر نفسه**، ج3، ص267–268.

[4] **طنجة**: بلد على بحر المغرب. انظر: **المصدر نفسه**، ج4، ص43. **السد**: قرية أو حصن باليمن. انظر: **المصدر نفسه**، ج3، ص197.

ولعل المتأمل في دلالة تكرار هذه الكلمة، يلحظ أنها قد وردت لدلالة معينة؛ وهي الإشادة بشعره، والتنويه بمنزلته الرفيعة، وهي إحدى نكات (الإشادة والتنويه) تكرير كلمة فأكثر باللفظ أو بالمعنى كما يقول ابن معصوم في بيان نكت التكرار [(1)]، ولعل في تكراره للَّفظة السابقة ملمحاً آخر؛ هو التعريض بمن نال من شعره، وغمط قيمته الفنية. علاوة على ما أحدثه تكرار هذه اللفظة من الثراء الموسيقي في بنية النص، فالتكرار "أصل من أصول النظام الموسيقي الذي يطّرد في أوزان الشعر القديم، كما يطرد في النظام الصرفي للغة، ويعد كذلك أصلاً من الأصول المعتمدة في إثراء المفردات اللغوية، وخلْق أفعال جديدة تعبر عن المعاني المختلفة، ويتحقق هذا التكرار في اللغة بوسيلتين؛ هما: التضعيف، وتكرار الحرف"[(2)]، وما عزز النغمة العالية –التي تنسجم مع غرض الفخر الذي يمتاز بالنبرة الخطابية العالية–هو حرفا الجهر (العين، والراء) وحرف الصفير (الشين).

ومن نماذج التكرار، قوله من مقدمة قصيدة [(3)] يمدح فيها أبا الصقر إسماعيل بن بلبل، وقيل مدح أبي عاصم الخضر بن أحمد [(4)]:

مَتَــاعٌ مِــنَ الــدَّهْرِ اسْــتَبَدَّ بِجِــدَّتِي	**وأَعْظَــمُ جُــرْمِ الــدَّهْرِ أَنْ يُمْتِــعَ الــدَّهْرُ**[(5)]
سَـتَرتُ عَلـى الـدُّنيا ولـو شِـئُت لـم يَكُـنْ	**عَلــى عَيْبِهــا مِــنْ نَحْــوِ ذِي نَظَــرٍ سِــتْرُ**
وخادَعْـتُ رأيــي إنَّمــا العَـيْش خُدْعَــةٌ	**لَرأيِــكَ تَسْتَدْعِــي الجَهَالــةَ أَو سُكْــرُ**
ومــا زِلْـتُ مُـذْ أَيْسَـرْتُ أَسْـمُو إلـى الَّتـي	**يُــرَادُ لهــا حتــى يُسَــادَ بــهِ اليُسْــرُ**

---

(1) انظر: ابن معصوم المدني، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، مصدر سابق، ج4،ص345–348.

(2) محمد، إبراهيم عبد الرحمن، **قضايا الشعر في النقد العربي**، دار العودة، بيروت، ط2، 1981، ص63.

(3) البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م2،ص871.

(4) **أبو الصقر**، إسماعيل بن بلبل: كان ينتسب إلى بني شيبان، كاتب استوزره الخليفة الموفق لأخيه المعتمد سنة 265هـ، توفي سنة 278هـ. انظر: **المصدر نفسه**، م1، ص115.

(5) الجِدّ: نقيض الخلق البالي. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة(جدد).

إذا مــا الفَتَــى اسْــتَغْنَى فَلَــم يُعــطِ نَفْسَــهُ تَعَلِّـــيَ نَفْـــسٍ بالغِنَـــى فالغِنَـــى فَقْـــر

ويُرْثَــى لِــبَعْضِ القَــوْمِ مــن بَعْــضِ مالِــهِ إذاماليَـــدُالمَلْأَى شَـــأَتْهااليَد الصِّـــفْرُ [1]

أَرَقَّـــتْ جِنَايَـــاتُ المُضَـــلَّلِ ثَرْوَتِـــي فـــلا نَشَـــبٌ بَعْـــدَ العُبَيْـــدِ ولا وَفْـــرُ [2]

يبدو أن البحتري –كما توحي الأبيات– يشكو من الدهر، والشكوى "معنى من معاني الشعر الوجداني العميق"[3]، وتعد "عاطفة أساسها الشعور بالحرمان، ولعلها من أول الفنون التي تفصح عن عاطفة الإنسان المتشائمة والناقمة"[4]، فعلى الرغم من أن الدهر بسط له يده بالرفاه والغنى، إلا أنه قد عدّ ذلك من أعظم ما اجترحه بحقه، فمتعُه خدَّاعة زائلة، والعيش مهما كان رغد فهو خدعة، فالغنى قد يكون فقراً إذا لم يوسع المرء على نفسه، ولعل في ذلك إيحاء بما كان عليه البحتري من البخل، فلطالما جعل يده مقبوضة إلى عنقه، فلبخله طرائف تذكر[5]، وعلى الرغم من ذلك فإنه يرثي في هذه الأبيات حال بعض القوم الذين لا ينفقون أموالهم، ويجودون به على غيرهم، ويعرِّض –في البيت الأخير– بالمضلل (أحمد بن طولون)[6]، الذي استولى على ما للبحتري في (العُبيد).

---

[1] شأتها: سبقتها. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة(شأت).

[2] العبيد: أرض أو بيت كان للبحتري في الشام. انظر: البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م2، ص871.

[3] الشكعة، مصطفى، **فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مطبعة المعرفة، 1958، ص258.

[4] مجيد، جواد رشيد، **الشكوى في شعر القرن الرابع الهجري**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1988، ص40.

[5] انظر: الشكعة، مصطفى، **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980،ص696.

[6] **أحمد بن طولون:** ولد بسامراء سنة 255هـ، بويع على ملك مصر والشام سنة 270هـ، لقب بأبي الجيش، توفي سنة 281هـ.انظر: البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م1،ص58.

يبدو التكرار في الأبيات السابقة، وذلك من خلال تكرار الشاعر للفظتي (الدهر، الغنى)، إذ كرر الأولى (3) ثلاث مرات، وكرر الثانية مثلها، فقد تكررت لفظة (الغنى) مرتين باللفظ والمعنى، وكررها مرة ثالثة باشتقاق الفعل الماضي منها (استغنى). وليس بخاف هنا أن التكرار في البيت الأول ضرب من التكرار البديعي الذي يسمى برد الأعجاز على الصدور؛ بمعنى أن يأتي أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو الملحقين بهما اشتقاقاً، أو شبه اشتقاق، في آخر البيت، والآخر في صدره، أو في حشوه [1]، فيكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده طلاوة [2]، فقد كرر البحتري لفظة (الدهر) في المصراع الأول من البيت الأول، ثم كررها في نهاية العجز. وقد عكس تكرار بنية (رد العجز على الصدر) في هذا البيت نبرة هادئة تحمل في طياتها حكمة وتجربة عميقة في الحياة تجسدت في نظرة البحتري لما يغدقه الدهر من متع على الإنسان، وهي –بلا شك–زائلة وسرعان ما تتلاشى، ولعلها (متع الدهر) في رأيه، من أعظم جرائر الدهر على الفتى. فمن خلال هذه التقنية البلاغية استطاع الشاعر أن يكشف عن رؤيته للدهر بكل وضوح وجلاء، أما التكرار في لفظة (الغنى) التي تبدت في البيت الخامس، فكشفت –أيضاً–عن وجهة نظره في الغنى، فالغنى الحقيقي أن يوسع الإنسان على نفسه أولاً، ثم أن يستغني عما في أيدي الناس، وإلَّا كان غناه هو الفقر الحقيقي.

وفي تكرار لفظة (الغنى) ولفظة (استغنى) تكرار بديعي كذلك؛ فقد جانس الشاعر بين المصدر (الغنى) والفعل الماضي المشتق منه (استغنى)، وهو ما يسمى الجناس الناقص؛ أي أن تكون الكلمات المتجانسة متماثلة في النطق مع نقص في عدد الحروف وترتيبها وحركاتها [3]، وقد

---

[1] انظر: ابن معصوم، **أنوار الربيع**، مصدر سابق، ج3، ص94.

[2] انظر: ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، مصدر سابق، ج2، ص3.

[3] انظر: أبو العدوس، يوسف، **البلاغة والأسلوبية: مقدمة عامة**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1999، ص144.

عمق تكرار الجناس وجهة نظر الشاعر لمفهوم الغنى الحقيقي الذي يتمثل في المعنى المشار إليه آنفاً، وقد خدم الجناس المعنى والصورة اللتين أرادهما الشاعر.

ويبدو مما سبق أن التكرار في الأبيات السابقة جلّى المعنى، وجعله أكثر عمقاً، كما عزز البنية الإيقاعية فيها، فضلاً عن دوره في تلاحم الأبيات وتماسكها، وتقوية أواصر التواصل بينها وبين المتلقي.

ومن نماذج تكرار الكلمة، قوله من قصيدة [1] يمدح فيها الفتح بن خاقان [2]:

فأُقْسِمُ لَولَا جُودُ كَفَّيْكَ لم يَكُنْ	**نَوَالٌ وَلَا ذِكْرٌ من الجُودِ يُعْلَمِ**
ومَا البذْلُ بالشَّيءِ الَّذِي يسْتَطِيعُهُ	**مِن القَوم إلَّا الأَروَعُ المُتهَجِّمُ[3]**
ويُحْجِمُ أَحْيَانَاً عن الجُودِ بَعْضُ مَنْ	**تَرَاهُ عَلَى مَكرُهَةِ السَّيفِ يُقْدِمُ**
إلَيْك القَوافِي نَازِعاتٍ قَواصِداً	**يُسَيَّرُ ضَاحِي وَشْيِها ويُنَمْنَمُ[4]**
ومُشْرِقَةٍ في النَّظْم غرًّا يزِيدُهَا	**بَهَاءً وحُسْناً أَنَّها لكَ تُنْظَمُ**
ضَوَامِنُ للحَاجاتِ إمَّا شوَافِعاً	**مُشَفَّعَةً أَو حاكِماتٍ تُحَكَّمُ**

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص1926-1927.

[2] **الفتح بن خاقان**: استوزره المتوكل، وولاه ديوان الخراج، قتل مع المتوكل سنة 247هـ. انظر: ياقوت، أبو عبد الله بن عبد الله الحموي، **معجم الأدباء-إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تح: عمر فاروق الطباع، مؤسسة المعارف، دار ابن حزم، بيروت، 1999، م6، ص128-137.

[3] الأروع: الشهم الذكي. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (روع).

[4] نازعات: مشتاقات. يسيّر: يجعل كوشي السراء (الحلة) ضرب من الحلل مخططة، أو يخالطها حرير. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (نزع، سير).

ومما يمدح به البحتري المتوكل في هذه الأبيات، الجود، فأقسم على أن الجود والكرم لم يُعلم ولم يسر له ذكر إلا من خلال جود يد الخليفة، وهذا الجود لا يقدر عليه إلا الشهم الذكي كالخليفة، فجوده ليس إكراهاً وقسراً، بل هو خليقة وشيمة من شيمه؛ ولذلك استحق قوافي البحتري عن جدارة، التي ازدانت به بهاءً وحسناً على حسنها وجمالها.

كرر الشاعر لفظة (الجود) في هذه الأبيات (3) ثلاث مرات، بحيث يشي التكرار بهذه اللفظة بالرغبة في العطاء، أو ما يُعرف بظاهرة التكسب في الشعر، فالشاعر يرغب –غاية الرغبة– في أن يغدق عليه الفتح بالأموال الطائلة، والهبات الجزيلة؛ ولذلك تراه في البيت الرابع والخامس يقول: إن القوافي مشتاقة له، كأنها حلة موشاة منمنمة، وأنها بهية حسناء، وتزدان بهاءً وحسناً إذا قيلت فيه، ولكنه سرعان ما يلمح إلى العطاء في نهاية الأبيات، معللاً سبب المدح، وهو العطاء الذي عده ضامناً لصروف الدهر.

ولعل التكرار هنا أدى وظيفة نفسية شعورية؛ تتجسد في حاجة البحتري إلى المال، علاوة على ما أضفاه من جمالية موسيقية خاصة على النص، ولا سيما أن لفظة (الجود) قد اشتملت على حرف المد (الواو) الذي يوحي بالتمدد والثبات والاستمرارية [1]، وينسجم مع المعنى العام الذي يتمحور حول التكسب ونيل العطاء.

ومن تكرار الكلمة في شعر البحتري، قوله في قصيدة [2] ، يمدح فيها يعقوب بن أحمد بن صالح بن شِيرَزاد ويعتذر إليه[3]:

---

(1) انظر: بكور، حسن فالح، فؤاد فياض، **جماليات البنى التكرارية في شعر أبي العتاهية الزهدي**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، م9،ع2ب، 2012، ص965.

(2) البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م4، ص2068.

(3) **أحمد بن صالح بن شيرزاد** من أهل قطربُّل، كان من الكتَّاب، ثم ولي الوزارة بعد أبي الصقر إسماعيل بن بلبل. انظر: **المصدر نفسه**، م1، ص304.

وكَيْـــفَ أَذُودُ الخَسْـــفَ عَمَّـــنْ تَطُولُـــهُ	يَـــدِي وأُسَـــامُ الخَسْـــفَ حِـــين أُسَـــامُ!؟[1]
فَتَـــــاللهِ أَرْضَـــــى بـــــالعِراقِ إقامَـــــةً	وفـــي الأَرْضِ للسَّـــفْرِ المُغِـــذِّ شَـــآمُ[2]
شَـــذَاتيَ مـــن نَحْـــوِ الصَّـــدِيقِ كَلِيلَـــةُ الْـــ	مُـــدَى وزِيَـــارَاتِي الصَّـــدِيقَ لِمَـــامُ[3]
ولَسْـــتُ بِغَاشِـــي القَـــوْمِ إلَّا ذُؤَابَـــةً	ولا بَـــــابِهِمْ إلَّا عليـــــهِ زِحَـــــام[4]
وأَزْهَـــرَ وَضَّـــاحِ العَشِـــيَّاتِ لا يَنِـــي	مـــن البِشْـــرِ يَنْـــأَى عـــن ذَرَاهُ قَتَـــامُ[5]
مَتَـــى جِئْتَـــهُ عـــن مَوْعِـــدٍ أَو فُجَـــاءَةٍ	تَهَلَّـــــلَ بَدْرٌواسْـــــتَهَلَّ غَمَـــــامُ
تُحَـــدِّثُنَا كَفَّـــاهُ والمَحْـــلُ راهِـــنٌ	عَـــن الأَرْضِ تُكْـــلَا والسَّـــمَاءُ تُغَـــامُ[6]
أَقُـــولُ لِيَعْقُـــوبَ بْـــنِ أَحْمَـــدَ والنَّـــدَى	يَـــرُومُ بـــهِ العَوْصَـــاءَ لـــيس تُـــرَامُ[7]
تَكَـــالِيفَ فِعْـــلٍ لـــوْ عَـــلَا الأَرْضَ ثِقْلُـــهُ	شَـــكَا يَـــذْبُلٌ مـــا نَابَـــهُ وشَـــمَامُ[8]

---

[1] أذود: أدفع وأطرد. الخسف: الإذلال، تحميل الإنسان ما يكره. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (ذود، خسف).

[2] السَّفْر: المسافر، والسَّفْر: المسافرون. المغذّ: المسرع في السير. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (سفر، غذذ).

[3] الشذاة: واحدة الشذا، وهو الأذى والشر. المدى: جمع المدية، وهي الشفرة الكبيرة. كليلة: لا تقطع. لمام: اللقاء اليسير. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (شذو، مدي، كلل، لمم).

[4] الذؤابة: المتقدم القوم، والذؤابة من كل شيء أعلاه. انظر: **المصدر نفسه**، مادة(ذؤب).

[5] وضاح العشيات: كناية عن أن بيته عندما تبدأ ظلمة الليل يضيء بشره للقاصدين إليه. الذرا: فناء الدار ونواحيها. القتام: الغبار الأسود، والسواد، الظلام. انظر: المصدر **نفسه**، مادة (ذرو، قتم).

[6] تكلأ: يكثر فيها الكلأ أي العشب. تغام: يبدو فيها الغيم. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (كلأ، غمم).

[7] العوصاء: الجدب والشدة. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (عوص).

[8] **يذبل**: جبل مشهور الذكر بنجد في طريقها. شمام: جبل لباهلة له رأسان يسميان ابني شماء. انظر: البكري، عبد الله بن عبد العزيز(ت487هـ)، **معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع**، تح: مصطفى السَّقا، عالم الكتب، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج3، ص807، ج4، ص1391-1392.

يعتذر البحتري في هذه الأبيات من يعقوب بن أحمد، وقد أساء إليه وإلى والده صالح بن شيرزاد في غير قصيدة، إرضاءً لأبي الصقر[1]، فأراد أن يصلح ما فسد بينه وبين يعقوب من ود، فبعد أن خلص من غرض الغزل في قصيدته دافع عن نفسه؛ بأنه لا يستحل أمانة حرّ، ولا يغفر ذمة أحد، فضلاً عن أنه لا يلوك عِرض امرئ، ويترفع عن الذم عن قدرة لا عن عجز[2]، كما أنه يأبى الإذلال، وتحميل غيره ما يكرهه، ثم يشرع في الاعتذار من ممدوحه بلغة رقيقة عذبة، بأسلوب القسم ((فتالله أرضى بالعراق إقامة))، فهو يفضل المكوث في العراق، على الرغم من أن له متسعاً في السفر إلى الشام، ويعمد إلى تبرئة نفسه مما نُسب إليه من إساءة ليعقوب بن أحمد، وفي سبيل هذه الحقيقة يلجأ إلى تقديم الدليل تلو الآخر، فالأول أن شَرَّه وأذاه عن الصديق ضعيف وغير محقق، والثاني أن زيارته له يسيرة؛ أي في الأحايين، ثم يعود إلى الفخر بنفسه؛ فهو لا يأتي باب أحد إلا في مقدمة القوم، وحين يزدحم الوُرَّاد على بابه، وبعد ذلك يأخذ في مدح ابن أحمد، فبيته مضيء –في أحلك الليالي وأشدها– للقاصدين، كما أنه كريم وقد أمسك الناس أيديهم عن الإنفاق، فجوده يثقل كاهل (يذبل وشمام)، فكيف يستطيعه بشر؟! وعلى هذا المنوال يمضي الشاعر في قصيدته بين المدح والاعتذار، وأن ما بلغه عنه حدّ من فعل الوشاة الذين يرومون –دائماً–السعاية بالبغض والشحناء [3].

يتبدى تكرار الكلمة في هذه الأبيات في غير موضع، فقد كرر لفظة (الخسف) مرتين، كما كرر الفعل المبني للمجهول (أُسام) مرتين أيضاً، ليوحي بكرهه الشديد للذل والإذلال والظلم، فهو لا يرضاه لنفسه ولا لغيره، كما أنه لا يريده له ولا لغيره أيضاً، وقد لجأ الشاعر إلى التكرار البديعي (رد العجز على الصدر) في لفظة (أُسام)؛ لتعميق المعنى في اللفظة الأولى، وإبراز

---

[1] انظر: البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م4، ص2066.

[2] انظر: البيتان (11–12) من القصيدة نفسها، **المصدر نفسه**، م4،ص2067.

[3] انظر: الأبيات (22–37) من القصيدة نفسها، **المصدر نفسه**، م4، ص2069–2070.

الصورة السيئة للخسف، والتنفير منها، وبهذا تنغلق الدائرة على المعنى وتعمّقه؛ لإثراء هذه الصورة وتقبيحها.

وكرر لفظة (الصديق) مرتين؛ ليكشف عن مكانة الصداقة الحقيقية ومنزلتها لدى من يعرف حقها، فجاء تكرارها تركيزاً وإلحاحاً منه؛ ليوحي بأنه لا ينال صديقَه منه أذىً أو معرّةٌ، حتى إنه لا يبالغ في زيارته؛ لئلا يصيبه بأي حرج، ولعل في ذلك قمة المحافظة على مشاعر الصداقة وصونها من أي خلل، فالتكرار –هنا– يشي بالشعور المرهف والإحساس الدقيق لدى الشاعر، أما التكرار في البيت السادس فجاء بين الفعلين الماضيين (تهلل، واستهل)، وليس بخاف أن التكرار– هنا– من التكرار البديعي الذي يسمى التجنيس، فقد جانس الشاعر بين (تهلل) و(استهل)؛ فأحدث لهما تأثيراً مهماً على المعنى والمبنى، فعضد المبنى وعمّقه، وأثرى محتواه الدلالي، فالممدوح علاوة على صباحة وجهه واستبشاره بلقاء من يغشاه ويطرق بابه، فإن يديه مبسوطتان بالعطاء والجود، فلا يعطي إلا عن طلاقة وجه وإشراقة محيا.

وكذا الحال في التكرار الذي تبدى في البيت الثامن، حيث رد الصدر على العجز في اللفظتين المتجانستين في الفعلين المضارعين: يَروم المبني للمعلوم، تُرام المبني للمجهول، ليبرز مقدار جوده وكرمه في كل الأحايين، ولا سيما ساعة الجدب والشدة، فمن يعطي وقت المحل والشدة والحاجة، لاشك في أنه أكثر جوداً أيام الرخاء والسعة، أما ما قدمه التكرار في الجانب الموسيقي، فمن نافلة القول، إن الإيقاع الموسيقي جاء في خدمة المعنى، وتفعيل دوره في إضاءة التجربة النفسية لدى الشاعر، وعكسها في نبرة حزينة هادئة مؤثرة تتناغم مع الاعتذار.

ويقول في نموذج آخر من قصيدة [1] يرثي فيها يوسف بن محمد بن يوسف[2]:

فَوَاأَسَفَا أَلَّا أَكُونَ شَهِدْتُهُ	**فَخَاسَتْ شِمَالِي عِنْدَهُ ويَمِينِي**[3]
وأَلَّا لَقِيتُ المَوْتَ أحْمَرَ دُونَهُ	**كَمَا كانَ يَلْقَى الدَّهْرَ أَغْبَرَ دُونِي**
وإِنَّ بَقَائي بَعْدَهُ لَخِيَانَةٌ	**وما كُنْتُ يَوْماً قَبْلَهُ بِخَؤونِ**
وسَائسِ جَيْشٍ يَرْجِعُ الحَزْمُ والحِجَى	**إلى شِدَّةٍ مِنْ جَانِبَيْهِ ولِيْنِ**
رأَى المَوْتَ رَأْيَ العَيْنِ لا سِتْرَ دُونَهُ	**وما مَوْتُ شَكٍّ مِثْلُ مَوْتِ يَقِينِ**
أَأَنْسَاكَ أَمْ أَنْسَى مُصَابَكَ بَعْدَمَا	**عَلِقْتُ بِحَبْلٍ مِنْ نداكَ مَتِينِ**
ولو كُنْتَ ذا عِلْمٍ بِفَرْطِ صَبَابَتِي	**وما عِلْمُ ثَاوٍ في التُّرَابِ دَفِينِ**
تَيَقَّنْتَ أَنَّ العَيْنَ جِدُّ غَزِيرَةٍ	**عَلَيْكَ وأَنَّ القَلْبَ جِدُّ حَزِينِ**
إذا أَنَا لَمْ أَشْكُرْكَ نُعْمَاكَ بالبُكَا	**فَلَسْتُ عَلَى نُعْمَى امْرِئٍ بأَمِينِ**

يُظهِر البحتريُّ في هذه الأبيات، بل في القصيدة كلها، الحزنَ الشديد، والتفجع الكبير، على فقده يوسف بن محمد، القائد المغوار، والفارس الذي عرفته ساحات المعارك، ولا غرو في ذلك، فهو ((ابن البطل الطائي أبي سعيد))[4]، ولعل الصداقة التي كانت تجمع بين البحتري والفقيد أكبر من العلاقة بين شاعر وممدوح، وقد مدحه غير مرة في ديوانه[5]، فليس من المستغرب أن يرثيه أوجع الرثاء، مفعم بآهات الحزن، وعبرات البكاء، يتفطر قلبه أسى عليه ولا يرى لحياته معنى

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م4، ص2182-2183-2185.

[2] يوسف بن محمد بن أبي سعيد محمد بن يوسف، ولاه الخليفة المتوكل حرب أرمينية وأذربيجان وخراجهما بعد وفاة أبيه سنة 236هـ، توفي سنة 237هـ . انظر: **المصدر نفسه**، م1، ص27.

[3] خاس: غدر ونكس. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (خيس).

[4] انظر :البحتري: **ديوانه**، مصدر سابق، م1، هامش ص27.

[5] انظر على سبيل المثال: **المصدر نفسه**، م1،ص27-177-184-544.

بعده،ويتمنى لو أنه لقي الموت دونه، عرفاناً بيده البيضاء عليه، فكيف ينساه ويسلوه، وقد غمره نداه وجوده؟! وإن كان يوسف بن محمد لا يعلم مقدار حزنه عليه، وأنّى له ذلك، وقد ثوى في باطن الأرض؟! وما بكاؤه اليوم على الفقيد إلا نوع من رد الجميل الذي عليه، ولا ينسى الشاعر في هذا المقام أن يعدد فضائل المرثي وصفاته الحسنة؛ من شجاعة وبطولة وفروسية وكرم وجود [1].

يُلحَظ التكرار في الأبيات السابقة في الألفاظ الآتية: (الموت، أنسى، علم، جِدّ، نعمى، رأى)، وفي الجناس الاشتقاقي في الألفاظ: (لقيت– يلقى، خيانة– خؤون)، فقد كرر لفظة (الموت) أربع مرات، ولفظةُ الموت إحدى مفردات الرثاء في الشعر، تحمل دلالة الأسى والحزن والتحسر على أخ، أو صديق، أو قريب، كما ترتبط بعلاقة جدلية مع الحياة، ولعل في تعداد مناقب الميت ومآثره، ما يوحي باستمرار حياته المعنوية بعد أن يوارى التراب؛ كالذكر الحسن والسمعة الطيبة، فتكرارها أربع مرات في القصيدة، لم يأتِ اعتباطاً، فعلاوة على مناسبتها للمقام والحال؛ أعني إظهار الحزن والتوجع على الفقيد، وبيان مكانته ومنزلته العالية، فهي توحي بأبدية الصراع مع الحياة، والتشبث بها، فإن غيّب الموت الجسد، فروحه باقية وذكره الحسن مستمر، فكم نتذكر ممن جَمُلَت أفعالهم، وحَسُنت سيرتهم.

وجاء تكرار الفعل (أنسى) مرتين مسبوقاً بالاستفهام الإنكاري؛ ليوحي بمنزلة الفقيد العلية في نفس الشاعر، وكذلك الحال في لفظة (علم) التي تكشفت عن الحزن العميق الذي لحقه، وكذا الحال في لفظة (جِد) التي أوحت بعِظَم الحزن على فقد يوسف بن أحمد، أما تكرار الفعل (رأى) مرتين، فيفيد دفع الشك عن رؤية يوسف الموت الرؤية الحقيقية له، وذلك في أثناء قتاله للأعداء، وهذا كناية عن كثرة المعارك والحروب التي كان يخوضها، فمن يكون في ساحة المعركة يرى

---

[1] انظر: الأبيات في البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م4، ص2183–2185.

الموت كل لحظة، ويخيل إليه مع كل اقتحام لصفوف الأعداء، وفي ذلك دليل –بلاشك– على الإقدام والشجاعة.

أما تكرار لفظة (نعمى) مرتين، إحداهما مضافة إلى ضمير المخاطب (الكاف)، فتدل على الخير العميم الذي أصاب البحتري من مرثِيِّه أيام حياته، فوجد لزاماً عليه أن يشكر هذه النعمى، وقد أقام الحجة على نفسه في ذلك، فإذا هو لم يحسن شكر نعمى يوسف بن محمد، فليس أميناً أن يشكر نعمى أحد غيره، وهذا يشير إلى كثرة النعم التي كان يسديها إليه الفقيد.

وجاء التكرار البديعي في الأبيات السابقة، والمتمثل بالجناس الاشتقاقي في (لقيت، يلقى)، و(خيانة، خؤون)؛ ليجسد الفجيعة الكبيرة، والمصاب العظيم اللذين مني بهما الشاعر، من جراء فقده يوسف بن محمد، فضلاً عمّا نهض به التجنيس من موسيقى هادئة حزينة معبرة وموحية بالمعنى، "فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلقة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيئها بحيث نطلع عليها. أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته، بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"[1].

ومن النماذج التي يبدو فيها التكرار، قوله من قصيدة يمدح فيها الخليفة المتوكل، ويصف خروجه يوم العيد [2]:

اللهُ مَكَّنَ للخَلِيفَةِ جَعْفَرٍ مُلْكَاً يُحْسِّنُهُ الخلِيفةُ جَعْفَرُ

---

[1] الجبوري، جمعة حسين يوسف، **تقنية التكرار في شعر أبي العباس ابن شكيل الأندلسي**، بحث أُلقي في المؤتمر النقدي السابع عشر (الموروث الأدبي الأندلسي– قراءة جديدة)،جامعة جرش، جرش، (8–10) نيسان،2014،ص1.

[2] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م2، ص1071.

نُعْمَى مِنَ اللهِ اصْطَفَاهُ بِفَضْلِهَا ... واللَّهُ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ ويَقْدُرُ

فاسْلَمْ أَميرَ المُؤْمنينَ ولا تَزَلْ ... تُعْطَى الزِّيَادةَ في البَقَاءِ وتُشْكَرُ

عَمَّتْ فَوَاضِلُكَ البَرِيَّةَ فالْتَقَى ... فيها المُقِلُّ عَلى الغِنَى والمُكْثِرُ[1]

بالبِرِّ صُمْتَ وأَنتَ أَفْضَلُ صائمٍ ... وَبِسُنَّةِ اللَّهِ الرَّضِيَّةِ تُفْطِرُ

فانْعَمْ بِيَوْمِ الفِطْرِ عَيْناً إِنَّهُ ... يَوْمٌ أَغَرُّ من الزَّمَانِ مُشَهَّرُ[2]

أَظْهَرْتَ عِزَّ المُلْكِ فيهِ بِجَحْفَلٍ ... لَجِبٍ يُحَاطُ الدِّينُ فيهِ ويُنْصَرُ[3]

خِلْنَا الجِبَالَ تَسِيرُ فيه وقد غَدَتْ ... عُدَداً يَسِيرُ بها العَدِيدُ الأَكْثَرُ

يمدح البحتري المتوكل في هذه الأبيات، فيرى فيه من الصفات والخصائص ما جعله جديراً بالخلافة والملك؛ لذا مكّن الله تعالى ملكه، وهذه من النعمى التي أنعم الله بها عليه، ثم يدعو له الله أن يعطيه الزيادة والفضل، فهو قمين بها؛ لأنه يؤدي شكر الله على النعم، فمِنْ شكْرِه النعم أن فضله عمّ كل الناس، علاوة على أنه أفضل صائم، يصون صومه عن الفحش والسوء، ويأخذ بسنة رسول الله، صلى الله عليه وسلم، وهذا دليل على تقواه، فيبارك له يوم الفطر/العيد، فهو من الأيام المباركة عند الله، إذ ترفع فيه التهنئة والتبريك لذوي الشأن والمكانة. ويشير في البيتين الآخرين إلى الاحتفال المهيب الذي يخرج فيه الخليفة؛ إذ يظهر فيه عز السلطان، وعظمة السلطة، تحوطه الجند بكامل عددها وعُدَّتِهَا، الجند الذين أعدّهم لخفارة الدين ونصرته.

يتبدّى التكرار في هذه الأبيات في الألفاظ الآتية: (الخليفة، جعفر، واسم الجلالة "الله"، يوم). فقد كرر لفظة (الخليفة) مرتين؛ لتأكيد أنه جدير بالخلافة، وقائم بأعبائها خير قيام، فما جُبل

---

[1] الفواضل: الهبات. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (فضل).

[2] أغرُّ مشهَّر: معروف ظاهر. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (غرر).

[3] الجحفل: الجيش الكثير. اللجب: ذو الصياح والجلبة. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (جحفل، جلبب).

عليه من الشيم، وما أخذ به نفسه من الأوامر الإلهية والالتزام بالسنة المحمدية، جعله خليفة للمسلمين بحق، أما تكراره لاسم الممدوح (جعفر)، فلعله جاء لغرض التلذذ باسمه، لا سيما أن المخاطب معروف، كما جاء أيضاً لزيادة المدح والتعظيم، فالتصريح باسم الخليفة (جعفر) إضافة إلى ذكر الصفة (الخليفة)، تضمن هذه الفائدة. "فعملية التكرار؛ هي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي"[1]، أما تكرار اسم الجلالة، فقد أكد أن هذه النعم هي فضل الله تعالى وحده، فلا منة لأحد في ذلك، فهو الذي يهب الملك لمن يشاء، وينزعه عمن يشاء. وأما تكراره للفظة (اليوم) فجاء للتنويه بشأن هذا اليوم ومكانته عند المسلمين، لما فيه من الفرحة والحبور الذي يعم معظم الناس، ولا سيما عند ذوي السلطان الذين يظهرون فيه بمظهر يليق بمكانتهم، ولعلهم يبعثون في هذا اليوم باحتفالهم المهيب، رسائل إلى الأعداء من حولهم، تجعلهم يرهبونهم ويخشون سطوتهم وبطشهم. في حين نهض تكرار جناس الاشتقاق في (تفطر، الفطر)، والجناس الناقص في (عُدَدا، العديد) بالقيمة الموسيقية، إذ ولد إيقاعاً موسيقياً ذا نغمة قوية تتناغم مع غرض المدح الذي ينأى عن الهمس/المناجاة إلى النبر والارتفاع، فضلاً عما قام به من ربط النص وتقوية الوشائج والأواصر بين أجزائه، والكشف عما بطن واستتر من مشاعر الشاعر وأحاسيسه، فالتكرار يستهدف أصلاً البوح بأحاسيس الشاعر العاطفية، أو حالته الذهنية، والإيماء بمعان مختلفة [2].

---

[1] الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص62.

[2] انظر: موريه، س، **الشعر العربي الحديث (1800–1970): تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي**، تر: شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص341.

ومن تكرار الكلمات، قوله من قصيدة [1] يتغزل فيها بعلوة:

أَلَمْ تَعْلَمِي يا عَلْوُ أَنِّي مُعَذَّبُ بِحُبِّكُمُ والحَيْنَ للمَرءِ يُجْلَبُ[2]
فلو عَلِمَتْ عَلْوٌ بما كانَ بيْنَنا لقد كانَ منها بعضُ ما كنتُ أَرْهَبُ
أَلا جعَلَ اللَّهُ الفِدَا كلَّ حُرَّةٍ لِـ"عَلْوَ" المُنَى إِنِّي بها لَمُعَذَّبُ
فإنْ تَكُ عَلْوٌ بَعْدَنا قد تَغَيَّرَتْ وأَصْبَحَ باقِي حَبْلِهَا يتقضَّبُ[3]
وأَبْكِي على عَلْوٍ بعَيْنٍ سَخينةٍ وإنْ زَهِدَتْ فينا فإِنَّا سَنَرْغَبُ[4]

يصف البحتري في هذه الأبيات معاناته، وقد غزت قلبه هذه الفتاة الحلبية التي كانت غاية في الجمال والحسن، فبلغ به الشوق غايته؛ حتى كاد أن يودي به، وهي لم تعلم ما ألم به، ومع ذلك يدعو لها بالبقاء على الرغم من تغيرها، وتقطع حبل ودها، وتبلغ ذروة معاناته، فلا يستطيع أن يخفي ما به، فعينه ما تزال سخية؛ أي لا ينقطع دمعه أبداً، شوقاً إليها ورغبة بها.

يبدو التكرار في الأبيات السابقة في الألفاظ التالية (عَلْوُ، معذب، كان)، فقد كرر اسم محبوبته (علو) خمس مرات، وفي كل مرة ينهض التكرار بتعميق المعنى وتأكيد حبه (لعلوة) وتمسكه بها، رغم ما جلبه هذا الحب لقلبه من العذاب، ولعل تكراره لهذا الاسم مصغراً، يفيد التحبب والتودد، والتلذذ بترداد اسم محبوبته، علاوة على ما قام به من الترابط بين أبيات القصيدة، ذلك أن كل تكرار يقوم على خدمة المعنى، ويكشف عن اهتمام المتكلم باللفظة المكررة.

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م1، ص307-309.

[2] الحَيْن: الهلاك. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (حين).

[3] يتقضب: يتقطع.انظر: **المصدر نفسه**، مادة (قضب).

[4] سخينة: أي لا ينقطع دمعها.انظر: **المصدر نفسه**، مادة (سخن).

أما تكرار لفظة (معذب) مرتين، فيصور معاناته وشوقه الدائم لمحبوبته، كما يعكس العاطفة الحرّى، والنار المشتعلة في قلبه، من جراء ذلك الحرمان الذي يعيشه، في حين أوحى تكرار الفعل (كان)، الذي كرر ثلاث مرات، بالود القديم الذي كان بينهما، وإن تغيرت من قبله، إلّا أنه ما يزال باقياً على العهد، يتجرع ألم البعد والفراق، وانقلاب حال المحبوبة تجاهه. فالفعل الماضي (كان) في هذه الأبيات يدل على استمرار العلاقة والود بين الشاعر ومحبوبته، وإن حصل بينهما في بعض الأحيان ما يعكر صفو هذه العلاقة، فالمتصفح لديوان أبي عبادة تطالعه في عدة مواضع أبيات كثيرة تشير إلى أنه كان يلتقي بعلوة، فيحظى بوصالها، وينعم بمفاتنها، إلى أن ينبلج الصبح، وتتكشف حجب الظلام [1].

ومن نماذج تكرار الكلمة في شعر البحتري، قوله من قصيدة [2] يذكر فيها أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري[3]، وقد دُفِع إلى أبي الخير النصراني الكاتب، يستخرج منه مالاً:

يا ضَيْعَةَ الدُّنيا وضَيْعَةَ أَهْلِها والمُسْلِمينَ وضَيْعَةَ الإِسلامِ

طُلِبَتْ ذُحُولُ الشِّرْكِ في أَرْضِ الهُدَى بَيْنَ المِدَادِ وأَلْسُنِ الأَقْلامِ[4]

هَذا ابنُ يُوسُفَ في يَدَيْ أَعْدائِهِ يُجْزَى عَلَى الأَيَّامِ بالأَيَّامِ

نامَتْ بَنُو العَبَّاس عنهُ ولم تَكُنْ عنهُ أُمَيَّةُ لَوْ رَعَتْ بنِيَامِ

---

[1] انظر: كمال، محمد، **علوة الحلبية وظاهرة الطيف عند البحتري**، مجلة التراث العربي، (د.ع) ، (د.ت) ، ص32.

[2] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص2031–2032.

[3] هو أبو سعيد محمد بن يوسف بن عبد الرحمن الثغري، طائي من أهل مرو، كان من قواد حميد الطوسي في حربه مع بابك الخرمي، ثم صار من قادة الجيوش لدى المعتصم، توفي فجأة في عهد المتوكل سنة 223هـ. انظر: **المصدر نفسه**، م1، هامش ص5.

[4] الذحول: جمع الذَّحْل، وهو الثأر، العداوة والحقد. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (ذحل).

جاء في كتاب (الفرج بعد الشدة) أن أبا سعيد طولب بمال بعد غزواته المشهورة، وسُلّم إلى أبي الخير النصراني الجهبذ، ليستخرج المال منه، فجعل يعذبه، فشق ذلك على المسلمين، فقالوا: يأخذ بثأر النصرانية، فقال البحتري هذه الأبيات، فقرئت على المتوكل، فأمر بإطلاق أبي سعيد، وأمر بإحضار البحتري، واتصل به[1]، ففيها يتحسر على الدنيا وأهلها، وعلى المسلمين والإسلام، وقد أُسْلم بطل من أبطال العرب المسلمين لنصراني، يسومه سوء الخسف، ويعذبه عذاباً لا يعذبه لأحد، وكأنه يريد أن يثأر منه لفتكه بالروم والمشركين، إذ أبلى بلاءً حسناً في حربهم وحماية ثغور المسلمين منهم، كما يعرّض بخلفاء بني العباس؛ لأنهم لم يحموه، وأسلموه لمن لا عهد ولا ذمة له بالمسلمين وأبطالهم، ولو كان في زمن خلفاء بني أمية لرعوه حق رعايته لبطولته وبلائه في الحروب.

يُلحظ في هذه الأبيات تكرار لفظة (ضيعة) ثلاث مرات مصحوبة بأداة النداء، ظاهرة مع عبارة (يا ضيعة الدنيا)، ومقدرة مع عبارة (ضيعة أهلها)، ومع لفظة (المسلمين) أيضاً، ولعل في تكرار هذه اللفظة ما يجسد مشاعر الألم والحزن والأسى الذي يعتصر قلب الشاعر، ويؤرق ذاته حمية ونخوة على أبي سعيد في نبرة يغلفها الحسرة والحزن، وتكشف كذلك عن العصبية القبلية التي تنطوي عليها نفسية الشاعر، ولا سيما أن أبا سعيد والبحتري كلاهما طائيان، وقد تبدت هذه العصبية – أيضاً – من خلال تعريضه ببني العباس الذين قامت خلافتهم على العنصر الفارسي. إذن، فتكرار هذه اللفظة أدى وظيفة نفسية وشعورية، علاوة على وظيفتها الجمالية، فـ"التكرار يعد في الفن من علامات الجمال، وأحد أهم أركانه"[2]، أما تكرار لفظة (الأيام) فتجسد المفارقة الكبيرة بين الأيام كما توحي لفظة(الأيام)الأولى التي قضاها في ساحة المعركة مدافعاً عن ملك العباسيين،

---

[1] انظر: التنوخي، أبو علي المحسن بن علي بن محمد (ت284هـ) ، **الفرج بعد الشدة للوقائع الغريبة والأسرار العجيبة**، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص84.

[2] غريب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1952، ص21.

وحامياً حياض المسلمين، وبين الأيام التي كان يرزح فيها تحت التعذيب والأذى، وكأني بالبحتري يريد أن يقول: أهكذا يُجازى على الإحسان بالإساءة، وهكذا تنزل الأبطال والشجعان منازلهم؟! وكذا أدى تكرار جناس الاشتقاق في لفظتي (نامت، بنيام)، إذ أظهر مكانة العنصر العربي الوضيعة في دولة بني العباس، وأهميته في الدولة الأموية، ومن بديهي القول ما نهض به التكرار اللفظي والبديعي من إيقاع موسيقي يشي بالحزن والحسرة، فضلاً عن تقوية أواصر الأبيات وسبكها.

ومن النماذج أيضاً، قوله لأبي نهشل بن حميد [1] في عيدي النيروز والمهرجان [2]:

يابْنَ حُمَيْدٍ! عِشْ لنا سالماً ... ما اخْتَلَفَ النَّوْرُوزُ والمِهْرَجانْ[3]

واسْتَأْنِفِ العُمْرَ جَدِيداً فَقَدْ ... وَلَّى زَمَانٌ وأَتَانَا زَمَانْ

أَمَا تَرَى الأَرْضَ وأَثْوَابُها ... شَقَائقُ النُّعْمَانِ والأُقْحُوانْ؟

وهذِهِ الأَيَّامُ قد أُبْدِلَتْ ... فَهْيَ ظِرَافٌ ناظِراتٌ حِسَانْ

فَصَدْتَ في النَّوْرُوزِ عِرْقاً وقد ... تُخُيِّرَ الوَقْتُ وطابَ الأَوَانْ

فاسْتَعْمِلِ الصَّهْبَاءَ في مَجْلِسٍ ... تَسْتَعْمِلُ الأَوْتَارَ فِيهِ القِيَانْ!

---

[1] أبو نهشل محمد بن حميد الطائي، وأخواه: أبو نصر محمد، وأبو عبد الله محمد، هم بنو حميد بن عبد الحميد الطائي الطوسي القائد الذي قتل في حرب بابك سنة 214هـ. انظر: البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م1، هامش ص39.

[2] **المصدر نفسه**، م4، ص2236.

[3] النوروز أو النيروز: أول يوم من أيام السنة الشمسية، وعند الفرس نزول الشمس أو الحمل، ومعناه: يوم جديد، وربما أريد به يوم حظ وتنزه. انظر: **المصدر نفسه**، م2، هامش ص734. المهرجان: عيد الفرس، مركبة من (مهر، جان) ومعناها محبة الروح، عند نزول الشمس أول الميزان. انظر: **المصدر نفسه**، م2، هامش ص677.

يقول الصولي في مناسبة هذه الأبيات: "افتصد محمد بن حميد يوم نيروز، فكتب إليه البحتري"[1]وذكر البيت الأول، فالشاعر يدعو لأبي نهشل أن يعيش سالماً ما اختلف العيدان؛ (النوروز، والمهرجان)، وأن يستأنف بعدهما عمراً جديداً، ولعله يغمز بقوله – في عجز البيت الثاني والبيتين الثالث والرابع– بالخليفة العباسي الواثق، وما كان من مدحه إيَّاه إلا عرضاً، فلم يذكره إلا في أبيات متفرقة في القصائد التي كان يوجهها إلى بعض الخلفاء[2]، ولا أدري ما السبب في ذلك، فربما يعود إلى الواثق أو إلى أحمد بن أبي دواد[3]، ومحمد بن عبد الملك الزيات[4].

فقد كان لا يصدر إلا عن رأيهما [5] وتبدو فرحة الشاعر كبيرة في هذه الأبيات؛ لسببين: الأول أن أبا نهشل قد قام معافى من فصده، والثاني اختياره أنسب الأوقات وأطيبها، وهو إبَّان عيد (النوروز)، وتبلغ فرحته ذروتها حين يدعوه إلى إدراة كؤوس الخمر على أصوات القيان وألحان الأوتار.

يتبدى التكرار في هذه الأبيات في الاسمين: (النوروز، زمان)، وجناس الاشتقاق في الفعل (استعمل، تستعمل)، وقد جاء التكرار في الألفاظ السابقة ليؤدي وظيفتين: دلالية وفنية، أما الوظيفة الدلالية، فتمثلها فرحة الشاعر الكبيرة، وسروره العظيم، وقد تعافى أبو نهشل، وخروجه

---

(1) الصولي، محمد بن يحيى الصولي (ت335 أو 336هـ) ، **أخبار أبي تمام وبآخره ذيل الأخبار من رواية الصولي**، تح: صالح أشتر، دار الفكر، دمشق، ط2، 1964، ص130.

(2) انظر: البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م5، ص2921.

(3) هو أحمد بن أبي دواد بن جرير بن مالك الإيادي، أحد القضاة المشهورين من المعتزلة، ورأس فتنة القول بخلق القرآن، توفي سنة 233هـ. انظر: الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، م1، ص124.

(4) هو: محمد بن عبد الملك بن أبان، المعروف بابن الزيات، من بلغاء الكتاب والشعراء، وزر للمعتصم والواثق العباسيين، توفي سنة 233هـ. انظر: **المصدر نفسه**، م6، ص248.

(5) انظر: المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (346هـ) ، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط) ، (د.ت) ، م4، ص66.

سالماً بعد فصد عرقه، واكتملت فرحة الشاعر حينما تم ذلك في وقت العيدين، فآن معاقرة الصهباء مصحوبة بألحان الأوتار وغناء القيان، كما استطاع الشاعر أن يفصح عن بعض مكنونات نفسه، وما استتر فيها، إذ عرَّض بالواثق ومن حوله بقوله: (وولى زمان وأتانا زمان).

أَمَا تَرَى الأَرْضَ وأثْوَابُها شَـقَائـــقُ النُّعْمَـــانِ والأُقْحُـــوانْ؟

وهذهِ الأَيَّامُ قد أُبْدِلَتْ فَهْـــيَ ظِـــرَافٌ ناظِـراتٌ حِسَـــانْ

ففيه يكني عن أيام العز والخير التي عاشها إبَّان خلافة المتوكل الذي مدحه كثيراً في ديوانه، ويعرِّض بمن سبقه من الخلفاء.

أما الوظيفة الفنية فتتجسد بالناحية الموسيقية، فتكرار الألفاظ السابقة قوى جرس الأبيات؛ لما اشتملت عليه من أثر خطابي تناغم مع غرض التهنئة، علاوة على ما قام به التكرار اللفظي والبديعي من دور فاعل في ربط أجزاء النص، وتقوية وشائجه.

يبدو لنا من خلال الأمثلة التي عرضناها في فصل تكرار الكلمة في شعر البحتري، أنها جاءت في مكانها مطمئنة غير قلقة، اختارها الشاعر بدقة وعناية؛ لتنهض بوظيفتين أساسيتين، **الأولى:** صوتية إيقاعية تأتت من خلال كلمة بعينها، مثل (ليلى، وعلوة، والدهر...)، أو من خلال ما يسمى بالتكرار البديعي؛ كالجناس ورد الأعجاز على الصدور، فحققت جمالية خاصة للنصوص الشعرية، وأثراً ذا تأثير عظيم في المتلقي، فأثارت عواطفه ومشاعره، ومن ثم قوت أواصر التلقي بين النص والمتلقي، فعنصر الإيقاع اللفظي أشد قوة من الإيقاع الصوتي (الفونيمي)،ومن ثم فهو أعمق أثراً.

والثانية: دلالية، كشفت عن العلاقة النفسية المفعمة بالمشاعر الجياشة، والأحاسيس الطاغية، سلباً أو إيجاباً، تجاه الاسم المكرر، سواء أكان ذلك في الغزل بمحبوبته (علوة)، أو في

المدح القائم على استمطار كرم الممدوح وجُوْدِه، مثل تكرار لفظة (الجود) في مدح الفتح بن خاقان، أو في تكرار لفظة (الدهر) التي عكست جدلية الصراع القائم بينهما، والمتمثلة في الشكوى والتذمر والسخط، حتى في أحسن حالاته؛ أي عندما يعطي ويمنح.

وما ميز البحتري في هذا الجانب أن الألفاظ المكررة في النصوص الشعرية التي درسها الباحث لم يتجاوز تكرارها عدد أصابع اليد الواحدة، حتى على مستوى القصيدة بكاملها، مما يعني أن التكرار في هذا الجانب عند الشاعر لم يكن عشوائياً، أو كيفما اتفق، بل جاء خادماً للمعنى، ومتناغماً مع الدلالة العامة للنص، إذ يتوقف البحتري عند التكرار عندما يلحظ أنه قد استوفى وظيفته الفنية والدلالية، وحقق الهدف المقصود منه.

الفصل الثالث

تكرار العبارة وأثرها في موسيقى شعر البحتري

يعرف إبراهيم أنيس الجملة بأنها "أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلاً بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"[1]، وأركان الإسناد في الجملة تنحصر في طرفي الإسناد الأصلي (الفعل والفاعل)، أو (المبتدأ والخبر)، وهي الجملة الصغرى، أو الجملة البسيطة التي تتولد عنها أشكال متنوعة ومتعددة من الجمل الفعلية أو الاسمية[2]، ولا تَقِلُّ أشباه الجمل (الجارُّ والمجرور، والظرف) أهمية عن الجمل الاسمية والفعلية في أداء الدور الفني في التراكيب الشعرية، ولذلك لا نعني بالجمل وأشباه الجمل هنا تلك الجمل التي تجمل معلومة (أي تثبت شيئاً لشيء، أو تنفي شيئاً عن شيء)، بل الجملة الخبرية الفنية التي نعبر بها عن حاجات أنفسنا بطريق الفن، ونسلك لذلك سبل التجوز والمبالغة، وصنوف البيان وألوان الإيقاع، ونمزج العقل بالعاطفة بالخيال[3].

وترتبط الجمل بعضها ببعض وتتآلف محدِثَةً جرساً موسيقياً يتباين في نغماته بين الهدوء والصخب، وقد تتناقض في ظاهرها أحياناً؛ لإنتاج دلالات جديدة تخدم الفكرة العامة التي ينهض عليها النص، وتشكل بؤرة تضيء جوانب القصيدة ومبدعها من الناحية النفسية وغيرها، ولا شك في "أن القيمة الحقيقية الموسيقية تنبع من تآلف مجموع الألفاظ في جمل متناسقة التراكيب، متَّسقة الأوزان، والتقطيعات الصوتية، وهو ما يسمى موسيقى العبارة"[4]، فالشاعر عندما يقوم بالعملية التركيبية للألفاظ في جمل صغرى تتولد عنها جمل كبرى، فهذه العملية تخضع للتجربة النفسية التي مر بها المبدع التي تعد الحاضن الأول والأخير للنص الأدبي بصفة عامة؛ ولذلك يعد التركيب

---

[1] أنيس، إبراهيم، **من أسرار اللغة**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978، ص276-277.

[2] انظر: عبد اللطيف، محمد حماسة، **بناء الجملة الفعلية**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2033، ص31-32.

[3] انظر: سلطان، منير، **بلاغة الكلمة والجملة والجمل**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993، ص88.

[4] العف، عبد الخالق محمد، **التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر**، مركز رشاد الشوا، غزة، 2001، ص233.

أكثر قدرة على إبراز تجلياتها؛فـ"المبدع عندما يقع اختياره على بعض المفردات من مخزونه اللغوي، فإنه لا يصنع ذلك بشكل عفوي، بل تكون له دوافعه الجمالية"[(1)]، ومن هنا كان "للتكرار التركيبي خفة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النص، حيث إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المتكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل لدى القراء ذات فاعلية عالية"[(2)]، والشاعر –أيضاً– يتخذ من العبارة المكررة في الشطر الواحد، أو في البيت الواحد، أو في عدة أبيات، مرتكَزاً لإضافة معنى جديد يدعم فكرته الأساسية[(3)]، وهذا الضرب من التكرار يسهم إلى حد بعيد في تغذية الإيقاع المتحرك للخطاب الشعري، فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية[(4)]، وقد تتمدد الحالة الشعورية النفسية عند الشاعر، فلا يستغرقها تكرار الحرف، أو الكلمة، فيعمد إلى تكرار العبارة، ليستوعب الدفقات الشعورية التي تلح عليه؛ "لأن التكرار يغني المعنى، ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ويثري العاطفة، ويرفع درجة تأثيرها، ويركز الإيقاع، ويكثف حركة التردد الصوتي في القصيدة"[(5)]، علاوة على أن هذا الضرب من التكرار يعد عاملاً مهماً من عوامل التماسك النصي، بحيث"يمكن المتلقي من الإحاطة التذكيرية بالملفوظات السابقة من الكلام"[(6)].

---

(1) عبد المطلب، محمد، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين الإبداعي**، دار السعادة، القاهرة، 1995، ص147.

(2) الكبيسي، عمران، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، القاهرة، 1979، ص166.

(3) انظر: السيد، شفيع، **النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية**، مرجع سابق، ص43.

(4) انظر: قاسم، مقداد محمد، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، دار دجلة، عمان، 2008، ص1993.

(5) رزقه، يوسف موسى، **مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)** ، مجلة بيت لحم، م11، ع2، 2002، ص374.

(6) أبو زنيد، عثمان، **نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية**، عالم الكتب، إربد، 2010، ص286.

وتأسيساً على ما سبق، سيقف الباحث عند بعض النماذج التي تجلى فيها تكرار العبارة في شعر البحتري في مقطوعة يعاتب فيها الفتح بن خاقان [1]:

أَمُخَلِّفي يا فَتْحُ أَنت وظاعِنٌ في الظَّاعِنين وشاهِدٌ ومُغَيِّبي؟

مـــاذا أَقـــولُ إذا سُـــئِلْتُ فحَطَّنـــي صِدْقِـــي ولـــم يَسْتُـــرْ علـــيَّ تكذُّبِـــي؟

ماذا أَقولُ لشامِتَيْن يَسرُّهُمْ ما ساءَنِي ولِمُنْكِرٍ مُتَعَجِّبِ؟

أَأَقولُ مَغضوبٌ عليَّ!؟ فعِلْمُهُمْ أَنْ لَسْتُ مُعْتَذِراً ولَستُ بمُذْنِبِ

أَمْ هل أَقولُ تَخلَّفَتْ بيَ عندهُ حالٌ؟... فمَنْ ذا بَعْدَهُ مُستَصْحِبي؟

سأُقِيمُ بَعْدَك –إنْ أَقَمْتُ– بِغُصَّةٍ في الصَّدر لم تَصْعَدْ ولم تَتَصَوَّبِ

وسأَرْفُضُ الأَشعارَ إنَّ مَذَاقَها بمديحِ غَيْرِكَ في فَمِي لم يَعْذُبِ

لا أَخْلِطُ التَّأْميل مِنك بغيرِهِ أَبَداً ولا أَلْقَى دَنِيَّ المَكْسَبِ

يفتتح الشاعر مقطوعته بأداة النداء (الهمزة)، وهي حرف لنداء القريب، ولعل استفتاحه لها بهذه الأداة ينم على تهيئةِ نفسية المخاطب (الفتح بن خاقان)، واستدراجه لتقبل الاعتذار، فهو يحاول أن يبرئ ذاته مما نسب إليها، لأنه بلغه أن بعض الوشاة وشى به؛ ليفسد الود بينه وبين ابن خاقان، فتحقق ما أراد، فتخلف عنه، ولم يعد يصطحبه أينما ذهب، فساء البحتري أن يقيم على هذه الحال، فلم يجد بعدها مذاقاً لمدح أحد، ولكنه مع ذلك لم يعدم الأمل في أن يعود الود إلى ما كان عليه بينه وبين الفتح.

كرر الشاعر في هذه المقطوعة العبارتين الاستفهاميتين: (ماذا أقول)، وقد خرج الاستفهام فيهما عن معناه الحقيقي إلى معنى بلاغي، لعله الإنكار، إذ يستنكر الشاعر ما نقله الشامتون إلى

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م1، ص141.

ابن خاقان، وما سرهم من إفساد العلاقة بينهما، ويكشف الاستفهام أيضاً عن حيرة الشاعر بم يعتذر، وعمَّ يعتذر، وشكّه بما وشى به الوشاة. فالاستفهام –هنا–لم يكن هدفه الإيضاح والشرح [1]، بل ليدل على عمق الحيرة التي اكتنفت نفس الشاعر، ويبدو أن الأمر لديه في غاية الإبهام، بدليل مجيء (أم المعادلة): أأَقول مغضوب عليَّ .... أم هل أقول تخلفتْ بي عنده...حال، فقد التبس عليه الأمر، فلا يدري ماذا يقول؛ لأنه ليس مذنباً. وقد يكون الاستفهام مطروحاً لدى الشاعر، وكأنه يبحث عن جواب: ماذا أقول، ماذا أقول، أأقول؟ ولكن الجملتين الخبريتين في البيت السادس (سأقيم بعدك)، وكذا الجملة (وسأرفض) في البيت السابع تباغتانه بالرفض؛ وذلك لعدم اقترانه بما يوجب الاعتذار. ويبدو لنا–في هذه الأبيات–الموسيقى الهادئة الحزينة التي تتناغم مع المعنى العام للنص، فقد حقق الشاعر ذلك الإيقاع الجميل من خلال تكرار صيغة الاستفهام (ماذا أقول؟) مرتين، فما تكاد تلك الموسيقى الهادئة الحزينة المؤثرة تنتهي وتستقر في الأذهان والأسماع، حتى تعود مرة أخرى بألحانها المؤثرة تتردد في صدر البيت الذي يليه، مما يجعل من تلك الموجات الصوتية المفعمة بالنغمات الموسيقية المتوالية، لا تنتهي حتى تبلغ من المتلقي التأثير الذي يرومه الشاعر."فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً، تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر به القلوب"[2].

---

[1] انظر: في الاستفهام وأدواته وما يخرج إليه من معان. المراغي، أحمد مصطفى، **علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع**، دار القلم، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص59–78.

[2] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، مرجع سابق، ص17.

ويقول من قصيدة يمدح فيها الحسن بن وهب [1]:

حُمِّلْتُ للحَسَنِ بْنِ وَهْبٍ نِعْمَةً صَعُبَتْ على ذِلِّ الثناءِ وصَعْبِهِ[2]
وَوَعَدْتُهُ أَنِّي أَقومُ بشُكْرِها فَحمَلْتُ منه نَقَا فَلَمْ أَنْهَضْ بهِ[3]
إلّا أَكُنْ كُلِّفْتُ منه يَذْبُلاً فلقد مُنِيتُ بِخِدْنِهِ أَوْ تِرْبِهِ[4]
ما أَضْعفَ الإنسانَ إلَّا هِمَّةً في نُبْلِهِ أَو قوَّةً في لُبِّهِ!
مَنْ لا يُؤَدِّي شُكْرَ نِعْمَةِ خِلِّهِ فَمتَى يُؤَدِّي شُكْرَ نِعْمَةِ رَبِّهِ؟

يشير البحتري في هذه الأبيات إلى النعمة التي أسبغها عليه الحسن بن وهب، ولعلها كانت عظيمة، جعلته مقصراً عن إيفائه حقها، فكأنها جبل من الرمل أو جبل يذبل، عجز أن ينهض بها، على الرغم من وعده إياه بأداء شكرها، ولكن هيهات له أن يفعل ذلك؛ لعظمها، وعلى أي حال فشكر نِعَمِ الخلان، بل الناس بشكل عام، واجب وحق؛ لأن من لايشكر الناس لا يشكر الله، ويشير في هذا البيت إلى حديث الرسول –صلى الله عليه وسلم–: "لَا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ" [5].

يبدو التكرار في عبارة (يؤدي شكر نعمة)؛ وذلك من أجل التأكيد أن شكر النعم واجب، ولو كان ردها بالكلمة الطيبة، فشكرها للمنعم الأول، وهو الله تعالى، كما تكشف هذه العبارة عن إحساس الشاعر بقيمة العطاء الكبير الذي ناله من الحسن بن وهب، ولعل فيها إشارة إلى ما كان

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م1، ص163.

[2] الذِّل: ضد الصعوبة، أي الممهد من الطرق. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (ذلل).

[3] نقا: كثيب من الرمل. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (نقا).

[4] الخدن: الصاحب، تربه: تِرْب الرَّجل الذي وُلِد معه. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (خدن) (ترب).

[5] أبي داود، سليمان بن الأشعث الأزدي السجستاني (ت275هـ) ، **سنن أبي داود**، تح: شعيب الأرنؤوط، ومحمد كامل قره بللي، دار الرسالة العالمية، ط1، 2009، ج7، ص188.

يغدقه ابن وهب من الهبات والعطايا، حتى عم ثناؤه، وطار صيته في الشرق والغرب [1]، وفي ذلك زيادة في المدح وتأكيده.

أما من الناحية الموسيقية، فقد أحدث تكرار هذه العبارة جرساً خاصاً قوَّى المعنى وزاده تأكيداً، فالموسيقى هي التي تحمل مضمون النص، وتحقق غايته من التأثير وإثارة العواطف والانفعالات [2]، فتتابع العبارات وتواليها ضمن نسق معين يصنع إيقاعاً جميلاً يترك أثراً عظيماً في قلب المتلقي وسمعه، ومن ثم يحدث تفاعلاً بين النص والمتلقي، أكان سلباً أم إيجاباً.

ومن تكرار العبارة عند البحتري، قوله من قصيدة غزلية [3]:

يا دَهْرُ! هَلْ تُدْنِي إليَّ دِيَارَها مِنْ بعْدِ تَغْذِيبي بِطُولِ تَبَاعُدِ

يا دهرُ! كم قد سُؤتَني فَوَجَدْتَني لا أَشْتَكِي السُّوْأَى ولَسْتُ بجاحِدِ!

حَتَّامَ لا أَنْفَكُّ مِنْكَ تَسُومُني خَسفاً وتَعْسِفُني بِسَطْوَةِ حاقِدِ

وإذا اضْطرَبْتُ فعَنَّ لي وَجْهُ الغِنَى أَسْرعْتَ في مَنْعِي انْسِرَاعَ مُحارِدِ

يخاطب الشاعر الدهر خطاب العاقل، شاكياً منه ما فعله به، فقد عذبه بنأي محبوبته عنه، ولم يكتف بذلك فكم أساء إليه، وسامه ضروب الخسف والظلم، فإذا ما أظهر له فرصة غنى، أسرع إليه في منعها، وقبضها عنه.

يتبدى التكرار في هذه الأبيات في صيغة النداء (يا دهر)، فقد كررها مرتين، ولعل نداءه بأداة النداء (يا) التي ينادى بها البعيد، ما هو إلا ذم للدهر، وإيحاء بالعجز أمامه، وإحساس من

---

[1] انظر: البيت السابع من القصيدة نفسها، البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م1 ص163.

[2] انظر: نافع، عبد الفتاح، **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، مرجع سابق، ص32.

[3] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م2، ص830.

المتكلم بأن ما فعله به ليس على وجه حق، فالشاعر ليس بجاهل، ولا بخامل، فهو ذو حجا/عقل، ومحتد كريم، وحر [1]، فلِمَ يفعل به كل هذه الأفاعيل؟ فالتكرار في الأبيات السابقة يفاجئ المتلقي بقدرته الإيحائية العميقة، المتجسدة بجدلية الصراع بين الإنسان –بصورة عامة–والدهر، والعجز المتناهي حياله، مكتفياً بالذم الذي يرقى –أحياناً–إلى التحقير والازدراء، "فالباعث النفسي من أهم العوامل المسببة للتكرار، ويمتاز من غيره بأنه الأكثر ظهوراً بينها؛ لما يمثله من إعادة لما وقع في القلب، واستقر في النفس، فانشغلت به عن سواه"[2].

والذي ينعم النظر في هذه البنية التكرارية الإيقاعية يجد أنها تُوائم الجانب الدلالي، فالتكرار لا يأتي لغاية إيقاعية خالصة، بل يستدعيه المعنى ويطلبه، فالعلاقة بين المعنى والإيقاع علاقة تواؤُم وانسجام، فلا إيقاع دون معنى، ولا معنى بلا إيقاع، ويرتفع الإيقاع ويخبو تبعاً لقوة العاطفة وصدقها في النص، فما يظهر في النص من موسيقى حزينة صاخبة رفع من وتيرتها حرف النداء (يا)، الذي يمتد من أقصى غايات صوت المنادى، يبرز فاعلية الدهر السلبية، ويضفي على النص مسحة من الألم والحزن، ولعل تكرار هذه الصيغة في سياق تكرار كم الخبرية (في البيت الثاني من النص) والبيت (السادس عشر) من القصيدة، يؤكد عظم تحولات الزمن وتبدلاته السالبة التي مُني بها الشاعر.

أما الأثر الذي أحدثه التكرار على مستوى الصورة، فقد جسده أنسنة الشاعر للفظة الدهر، حيث أسبغ عليه صفات وخصائص الكائن البشري الذي يعقل النداء ويسمعه، فأخرجه بذلك من دائرة المعنويات إلى دائرة الأحياء العاقلة؛ وذلك ليشفي غليله مما يجد عليه في قلبه من نقمة

---

[1] انظر: الأبيات رقم (15، 16، 17) من القصيدة نفسها،البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م2، ص830.

[2] عاشور، فهد ناصر، **التكرار في شعر محمود درويش**، مرجع سابق، ص33.

وغيظ. فـ"التشخيص ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز"[1]؛ لأنه ناجم عن استعارة مكنية حذف فيها المشبه به، وتُركت قرينة تدل عليه.

ومن ذلك قوله من قصيدة يمدح فيها أبا الحسن بن عبد الملك بن صالح الهاشمي [2]:

ساحَت مَواهِبُهُ فَلَمْ تُحْوِجْ إلى جَذْبِ الدِّلاَءِ تُمَدُّ بالأمْرَاسِ[3]
لا مُطْلِقٌ هُجْرَ الحَديثِ إذَا احتَبَى فِيهِمْ ولا شَرِسُ السَّجِيَّةِ جَاسِ[4]
حَيْثُ السَّجَايَا البَاذِلاَتُ ضَوَاحِكٌ زُهْرٌ وَحَيْثُ العاذِلاتُ خَوَاسِي[5]
لا مِنْ طَرِيفٍ جَمَّعَتْهُ خِيَانةٌ مـــا مِنْـــهُ يَبْـــذُلُ جاهــداً ويُوَاسِـــي
لَيْسَ الَّذي يُعْطِيكَ تالِدَ مالِهِ مِثْلَ الَّذي يُعْطِيكَ مالَ النَّاسِ

فالممدوح مواهبه كثيرة جمة، لا تحتاج إلى أحد لينبه عليها؛ فمنها أن حديثه ليس بفاحش، ولا بذيء، وطبعه لين، موطأ الأكناف، فسجاياه الحميدة ورثها كابراً عن كابر، ولهذا يعطي تالد/قديم ماله، وليس مما جناه من الناس، فثمة فرق كبير بين من يعطي من ماله الحر، وبين من يعطي من مال الناس.

كرر الشاعر في أبياته السابقة عبارته **(الذي يعطيك)** مرتين، فجاءت مرة منفية بليس، ومرة أخرى مثبتة؛ لتأكيد دلالتين؛ الأولى:

---

[1] ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، (د.م) ، ط2، 1981، ص136.

[2] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م2، ص1137.

[3] الأمراس: الحبال. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (مرس).

[4] هجر الحديث: فاحشه. الجاسي: الجاف. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (هجر) (جسا).

[5] الخواسي: بتخفيف الهمز، جمع خاسئة وهي المبعدة المطرودة. انظر: **المصدر نفسه**، (خيس).

التنويه بذكر الممدوح، والإشادة بكرمه وجوده، وإن كانت لا تحتاج إلى ذلك، فهو من باب توكيد المؤكد، والمبالغة في تعزيز المعنى أو الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، فـ"إن إيقاعية التكرار تمثل في الوقت نفسه عوداً نفسياً للمغزى الدلالي، يساندها التجانس النفسي في التطابق الصوتي"(1).

أما الثانية، فهي المفارقة التي أقامها بين من يعطي تالد ماله وحره، وبين من يعطي من مال الناس، سواء أكسبه بطريقة مشروعة أم بطريقة غير مشروعة، وكأنه يلمز أو يسخر من غير أبي الحسن، وفائدتها الدلالية لنفي الشبه والتلاقي بين الأمرين (الإنفاق من تالد المال، والإنفاق من مال الناس)، فالثنائية الضدية التي أشار إليها الشاعر أظهرت الفارق الكبير بين الممدوح وغيره، وبذلك حقق التكرير في هذه العبارة المستوى العميق في الدلالة، علاوة على إثراء النص بالإيقاع المتناغم مع الدلالة، فـ"الترديد أيّاً كان نوعه له قيمته التنغيمية الجليلة التي تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعري"(2).

ومن ذلك قوله من قصيدة يمدح فيها أبا سعيد محمد بن يوسف (3):

تَلَافَيْتَ أَلْفاً في ثَمَانِينَ مِنْهُمُ وشَجَّعْتَهمْ حتى ردّدْتَ الجَحَافِلَا

فِدَاؤُك أَقْوَامٌ إذا الحَقُّ نَابَهمْ تَفادَوْا مِنَ المَجْدِ المُطِلِّ تَوَاكُلَا

فَمَنْ كانَ مِنْهُمْ ساكناً كُنْتَ ناطِقاً ومَنْ كانَ مِنْهُمْ قائلاً كُنْتَ فاعِلاً

(1) عيد، رجاء، **لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003، ص73.

(2) النويهي، محمد، **الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط) ، (د.ت) ، ج1، ص65.

(3) البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص1604.

يصف أبا سعيد بالشجاعة وشدة البأس، وحسن إدارة دفة المعركة، إذ لاقى بجنده الذين بلغ تعدادهم ألف مقاتل، جيش العدو الذي بلغ ثمانين ألف مقاتل، فكان يشجع جنده، ويقوي عزيمتهم، حتى رد بهم هذه الجحافل الكبيرة، وأعمل فيهم السيف، فمن كان منهم ساكناً أنطقه السيف، ومن كان منهم قائلاً أخرسه السيف، وأفقده القدرة على النطق؛ لذا يدعو له بأن تفديه أقوام لا يعرفون من المجد إلا التواكل.

كرر الشاعر عبارة (من كان منهم) مرتين؛ لتكشف عما فعله أبو سعيد في جند الأعداء من قتل وسفك دماء؛ دفاعاً عن الإسلام [1]، وقد جاء هذا التكرار ليركز المعنى الذي يريده الشاعر في ذهن المتلقي، ومن زاوية أخرى؛ ليحدث إيقاعاً ينسجم معه، ومن ثم يتعاضد الإيقاع والمعنى لإحداث هذا التأثير؛ لأن طول النغمة الناجمة عن هذه العبارة أكثر قدرة في تغلغلها في سمع المتلقي وفؤاده إذا ما قورن ذلك بتكرار الحرف أو الكلمة/اللفظة.

ف"تكرار العبارة يمثل حضوراً أكثر بروزاً وفاعلية في خلق أنساق وبنى تتعاضد لتشكل معمارية النص وبنائيته"[2].

---

[1] انظر: البيت رقم (42) من القصيدة نفسها، البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص1604.

[2] عبد الوهاب، سعاد، **ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل**، المنارة، م10، ع3، 2004، ص272.

ومن النماذج –أيضاً –قوله في مقدمة طللية، من قصيدة يمدح فيها إبراهيم بن المدبر[1]:

وقُوفُكَ في أَطْلالِهِمْ وسُؤَالُهَا يُرِيكَ غُروبَ الدَّمعِ كَيْفَ انْهِمَالُهَا[2]

وما أَعْرِفُ الأَطْلالَ في جَنْبِ تُوضِحٍ لِطُولِ تعفِّيها وَلَكِنْ إِخَالُهَا[3]

أَوَدُّ لها سُقْيَا السَّحابِ ومَحْوُها بِسُقْيَا السَّحَابِ حِين يصْدُقُ خَالُهَا[4]

مَحَلَّتُنَا والعَيْشُ غَضٌّ نَبَاتُهُ وأَفْنِيَةُ الأَيَّامِ خُضْرٌ ظِلَالُهَا

ولَيْلى عَلَى العَهْدِ الذَّي كانَ لم تَغُلْ نَوَاها ولا حالَتْ إلى الصَّدِّ حالُهَا[5]

يقول الشاعر إن وقوف المحب في أطلال المحبوبة سبب لانهمال الدمع، لما يتذكر من ماضي عهده، وذكريات الحب بينهما، وقد وقف البحتري على أطلال محبوبته في جنب توضح، فعميت عليه؛ لما تعاورها من صروف الدهر، فعندما رأى حالها على هذه الصفة دعالها بالسقيا؛ لتعود إليها الحياة من جديد كسابق عهد يوم كانت غنية بأهلها، حين كانت غضة النبات، طيبة العيش، هانئة الحياة، وذلك يوم كانت محبوبته (ليلى) على العهد، وفية بحبها، تميل إليه، ولا تصد عنه.

يبدو التكرار في عبارة (سقيا السحاب)، التي كررها مرتين، والدعاء بالسقيا من الطقوس الدينية/الميثولوجية التي عرفها الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي، وظل محافظاً عليها في مقدمات قصائده حتى وقت طويل؛ لأن الماء رمز للحياة والخصب والنماء والرحمة، وطيب العيش،

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص1686.

[2] الغروب: مسايل الدموع. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (غرب).

[3] توضح: اسم مكان تكثر فيه الوحوش. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، مصدر سابق، ج2، ص59. التعفي: الدرس والانمحاء. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (عفي).

[4] الخال: البرق. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (خال).

[5] تغل: تهلك. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (غلل).

وقد حرص البحتري في مقدماته على هذا القرب من الدعاء، فهو من أكثر الشعراء العرب تمسكاً بالأصول الفنية في فنه[1]، وقد كشف تكرار هذه العبارة عن محافظة البحتري على التقاليد الفنية الموروثة، كما كشف –أيضاً– عمَّا استقر في الذهنية العربية منذ العصر الجاهلي، بأن الماء يعد رمزاً للخصب والنماء، وأن عودة الحياة إلى الطلل من جديد، تمثل بعداً لعودة العلاقة بين المحب والمحبوبة، فالدعاء بالسقيا، ما هو إلا تأكيد لعودة العلاقة وتجددها، ولعل في قوله: (لطول تعفيها ولكن إخالها) فعلى الرغم من تغير حالها بفعل الرياح والأمطار والتراب، إلا أنها لا تمحي، بل يبقى منها ما يدل عليها كالأثافي والنؤي، والدمن، وبقاء هذه الأشياء ما يرجح عودة الحياة إليها من جديد، ومن ثم عودة العلاقة إلى طبيعتها بين المحبين.

أضف إلى ذلك ما قامت به هذه العبارة، من خلال تكرارها، من إيقاع موسيقي يشي بالحزن والحسرة على ما ألمَّ بطلل المحبوبة من تبدل وتغير، وبطبيعة الحال الحزن على ما انبتَّ من العلاقة، وما رثَّ حبل الصفا بين المحبين، أما على مستوى الصورة، حيث اقتران لفظة (محو) بعبارة (سقيا السحاب) فقد صور السحاب بالممحاة التي تزيل الأشياء التي علقت بالطلل حتى تعود إليه بهجته وبريقه من جديد.

[1] انظر: عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني**، دار الجيل، 1982، ص72.

ومن ذلك –أيضاً –قوله من قصيدة يمدح فيها محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمي[1]:

أَهلاً وسَهْلاً بالأَميرِ محمَّد بالمُقْبِلِ المُوفي بِدْهَرٍ مُقْبِلِ!

أَهلاً وسَهْلاً بِابْنِ صالحٍ الَّذِي بَــذَّ المُلُــوكَ بِـرَأْفَــةٍ وتَـفَضُّــلِ!

بالهاشِمِي الصَّالِحِيِّ المُكْتسِي مِنْ فَضْلِ آصِرَةِ النَّبِيِّ المُرْسَلِ[2]

يبدو أن هذا الأمير الهاشمي قد قدم إلى بغداد حيث كان يقيم الشاعر، فأتاه مرحباً به، مادحاً له، فوصفه بصفات كثيرة، أظهرت الأبيات منها: أنه فاق الملوك برحمته ورأفته، وجوده وكرمه، علاوة على نسبه الشريف الذي يتصل بالرسول صلى الله عليه وسلم.

كرر الشاعر عبارة (أهلاً وسهلاً) مرتين في أبياته السابقة، موحية بفرحه وسروره بمقدم الأمير الهاشمي، ومكانته السامية في نفس الشاعر، ولعل اقتران هذه العبارة مرة بـ(الأمير محمد) وأخرى بـ(ابن صالح) تقصُّد من الشاعر ليلفت الانتباه إلى هذا الضيف الكبير الذي اجتمعت فيه من الخصال ما لم تجتمع في غيره، فهو ذو خصال حميدة، علاوة على نسبه الشريف، ولتكرار هذه العبارة في بداية البيتين قيمة موسيقية منسجمة مع القافية المطلقة (اللام المكسورة)، وموحية بخصائص الممدوح، وبالتعظيم والتفخيم له، فـ"التكرار أداة فنية وأسلوب يتداخل في بنية القصيدة مع مجموعة العلاقات والأنسجة والوشائج المشكلة للنص وأنساقه"[3].

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص1796-1797.

[2] الآصرة: القرابة. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (أصر).

[3] بكور، حسن فالح، وشتيات فؤاد فياض، **جماليات البنى التكرارية في شعر أبي العتاهية الزهدي**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، القاهرة، م9، ع-ب، 2012، ص958.

ويقول –كذلك –من قصيدة تتسم بالزهد [1]:

فكُنْ عَلَى الدَّهْرِ فارساً بَطَلاً فإنَّما الدَّهْرُ فارِسٌ بَطَلُ

هَلْ هُوَ إلاَّ سَبيلُ أَوَّلِكَ الْـ ماضِين أَيْن الجَحَاجِحُ الأُوَلُ؟[2]

كانُوا فَبَانُوا وبانَ ذِكرُهُمُ فَلَيْسَ إلاَّ الرُّسومُ والطَّلَلُ

لا يفتأ الشاعر يشير إلى جدلية العلاقة بين الدهر والإنسان، وطبيعة هذه العلاقة القائمة على الصراع، رغم عدم توافر الندية بينهما، إلا أن ذلك لا يمنع من أن يكون المرء فارساً بطلاً، وسيداً كريماً حتى يستطيع أن يحقق بعض ما يريد، فمن لم يكن كذلك، فسيذهب كما ذهب الماضون دون أن يخلدوا ذكراً لهم، فما المرء في النهاية إلا ذكر يعقبه.

كرر البحتري عبارة (الدهر فارس بطل) الأولى مسبوقة بحرف الجر "على" في الأول، ومسبوقة بأداة الحصر (إنما) في الثانية، وقد حملت في الأولى دلالة الاستعلاء المجازي على الدهر؛ بمعنى محاولة التغلب عليه، وتجاوز عقباته؛ ليحقق المرء –من ثم –وجوده وحضوره المتميز في الحياة، وفي الثانية أفاد أسلوب الحصر دلالة التمنع وصعوبة الانقياد، والاستعداد للمواجهة، فهو فارس وبطل في الآن ذاته.

عكس التكرار الشعور المهيمن على نفسية الشاعر، المتجسد في موقفه من الدهر، وأبرز رؤيته السالبة تجاهه، كما أكد هذه الرؤية، وكشفت عن الموقف النفسي للشاعر تجاه الدهر، ومن ثم عن رؤية إنسانية عميقة، ومن الناحية التصويرية، فصور الدهر بأنه فارس، أي فارس! فارس بطل، مقابل الصورة التي ينبغي أن يكون عليها من يقف أمام الدهر، وهي صورة الإنسان البطل

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص1912.

[2] الجحاجح: مفردها جحجاح، هو السيد المسارع إلى المكارم. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (جحج).

على وجه الخصوص، ومن خلال هاتين الصورتين المتقابلتين استطاع الشاعر أن يجسد طبيعة الموقف المبني على المواجهة بين الإنسان والدهر، وبذلك يكون الجانب الإيقاعي قد أغنى الجانب الدلالي والصوري، فـ"العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وهذا يغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وإخبار القارئ مدى كثافة الذروة العاطفية"[1].

ومن هنا فقد لجأ البحتري إلى التصوير –بما يمتاز به من كثافة وإيجاز –ليكشف عن رؤيته وموقفه، ومعاناته مما لاقاه من نوائب الدهر وتغير حاله، فجار عليه حتى وهو يعطيه، فكيف به وقد حرمه من كثير من الآمال والطموحات.

ويقول من قصيدة يرثي بها ابن أبي الحسن محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمي الحلبيّ[2]:

وما يَوْمُهُ يَوْمٌ ولَكِنْ مَنِيَّةٌ تَوَافَى حَصِيدُ الدَّهْرِ فيها وقائمُهْ[3]

فلَم تَسْتَطِعْ دَفْعَ المَنُونِ حُماتُهُ ولم تَسْتَطِعْ دَفْعَ الحِمَامِ تَمَائمُه[4]

يصور الشاعر في هذين البيتين عظم المصاب الذي منيت به الأمة يوم وفاة ابن أبي الحسن، ولكنه الموت الذي لا راد له، فلا يمنعه الأصدقاء والأهل وغيرهم، ولا تحول بينه وبين المرء التمائم أو التعاويذ.

كرر الشاعر عبارة (لم تستطع دفع) مرتين؛ الأولى مقرونة بلفظة (المنون)، والثانية قرنت بلفظة (الحمام)، وحقق التكرار دلالتين، الأولى: تصوير هول المصاب وعظم المصيبة لموت أبي الحسن، وما يتبع ذلك من حزن وأسى لفقده، والثانية: الاستسلام لقدر الموت وقهره، فليس يرده

---

(1) السيد، شفيع، **أسلوب التكرار**، مرجع سابق، ص21.

(2) البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص1950.

(3) الحصيد: ما حصد من الزرع. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (حصد).

(4) التمائم: جمع تميمة، وهي ما يعلق على الصبي لاتقاء العين والنفس. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (تمم).

حول ولا قوة إذا حانت ساعته، وقد صاحب هذا المعنى موسيقى حزينة، بلَّغت العاطفة ذروتها، وكشفت هذه الموجة الترددية عن مكانة الفقيد في النفوس، وهول اليوم الذي نعي فيه إلى الناس.

أما على مستوى الصورة، فقد استعان بتقانة التشخيص ليعبر عن مدى حزنه، وبيان سلطان الموت وقهره لبني آدم، إذ شخص المنون والتمائم، فصورها بشخصين يدفع أحدهما الآخر، ولكن الغلبة –بطبيعة الحال– للموت الذي لا تنفع معه التمائم إذا أنشب أظفاره، ولا شك في أن الشاعر استطاع أن يؤثر بالمتلقي التأثير الذي يرومه، وذلك من خلال تعاضد المعنى والإيقاع الموسيقي، وأن يجعله مشاركاً له في رؤيته الإنسانية العميقة للموت، وما يشيعه من جو جنائزي حزين، ومن هنا فـ"إن التكرار يشكل أداة بنائية وإجراءً أسلوبياً كاشفاً عن رؤية الشاعر"[1].

ويقول –أيضاً –من قصيدة أخرى معاتباً الفتح بن خاقان، ومعتذراً إليه إياه [2]:

أَعِدْ نَظَراً فِيمَا تَسَخَّطتَ هَلْ تَرَى مَقَالاً دَنِيّاً أَو فَعَالاً مُذَمَّمَا
رَأَيْتُ العِرَاقَ أَنْكَرَتْنِي وأَقْسَمَتْ عَلَيَّ صُرُوفُ الدَّهْرِ أَنْ أَتَشَأَما
وكان رَجَائي أَنْ أَؤُوبَ مُمَلَّكاً فَصَارَ رَجائي أَنْ أَؤُوبَ مُسَلَّمَا
ولا مَانِعٌ مِمَّا تَوَهَّمْتُ غَيْرَ أَنْ تَذَكَّرَ بَعْضَ الأُنْسِ أَو تَتَذَمَّمَا
وأَكْبَرُ ظَنِّي أَنَّكَ المَرْءُ لم تَكُنْ تُحَلُّ بالظَّنِّ الذِّمامَ المُحرَّمَا

يفتتح الشاعر أبياته بفعل الأمر الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى بلاغي آخر، وهو الرجاء والتوسل، طالباً منه أن يعيد النظر في السبب الذي دعاه إلى السخط عليه، إذ لم يصدر منه ما يدعو إلى ذلك، سواء أكان مقالاً دنيّاً، أم فعلاً قبيحاً مذموماً، وما زاد حزناً وألماً

---

[1] عبد الوهاب، سعاد، **ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل**، مرجع سابق، ص279.
[2] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص1981.

إنكار العراق له؛ لأن الفتح وجد عليه، وقلب له ظهر المجنّ، وقد تضاعف حزنه أن صروف الدهر منعته من أن يشخص إلى الشام، ويذهب إليها.

فما كان يرجوه عند الفتح قبل هذا الوقت الحظوة العالية والمقام الرفيع، ولا ضير عليه أن يوهم نفسه بذلك، لأن الفتح أهل له، ولكنه لم يحظَ بذلك، فصار همه أن يؤوب بالسلامة بلا غنيمة، وما يهون به، ويخفف عنه هذا القلق النفسي الكبير أن الفتح لا يأخذ الناس بالظن، ولا يقتص منهم بالشك.

تبدى التكرار في أبيات البحتري السابقة في عبارة (رجائي أن أؤوب) فكررها مرتين، فكانت دلالتها في الأولى على الأمل الكبير الذي كان يرجوه عند الفتح، فكأني به يقول: أنا جدير بما أطمح إليه وما أؤمله لديك، وأنت جدير بالعطاء، وهذا ما خبرته فيك، فمثلك إذا صنع المعروف زاد وتمم [(1)]، أما في الثانية فقد دلت على أن الغنم أضحى عنده الإياب بالسلامة؛ لأنه يتيقن أن الفتح قد سخط عليه سخطاً لا مجال فيه للعفو.

لم يأت التكرار –هنا– اعتباطاً، بل جاء ليسلط الضوء على نقطة هامة، تتمثل في أن الشاعر فقد الأمل في رضا الفتح عليه، فالتكرار على هذه الشاكلة عمق المأساة في نفس الشاعر، وجعلها في حالة قلق دائم، ولعل استخدام الشاعر للفعل الناقص "كان" في بداية صدر البيت الذي يشعر بالأمل في تحقيق ما كان يتمناه في ظل الفتح بن خاقان، ثم توظيفه للفعل الناقص "صار" الذي يدل على التحول والتبدل، يوحي باليأس مما كان يؤمله؛ نظراً لتغير الفتح عليه، فالمقابلة التي أوجدها بين المعنيين عبر تقانة التكرار للعبارة (رجائي أن أؤوب) أضفت على النص جرساً موسيقياً يشي بالحزن والحسرة، ولا سيما أنه لم يقترف ذنباً يدعو إلى ذلك.

---

(1) انظر: البيت رقم (39) من القصيدة نفسها، البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص1982.

ومن تكرار العبارة ما أورده البحتري في قوله من قصيدة يمدح فيها المتوكل [1]:

إذا وَهَب البُدُورَ رأَيْتَ وَجْهاً تَخَالُ بحُسْنِهِ البَدْرَ التَّمَامَا

غَنِيٌّ أَن يُفاخِرِ أَو يُسَامِي جَليلٌ أَنْ يُفَاخَرَ أَو يُسامَى

غَمَرْتَ النَّاسَ إفضَالاً وفَضْلاً وإنْعَاماً مُبِرَّاً وانْتِقَامَا[2]

فالممدوح فاق البدر حسناً ليلة تمامه، كما غمر فضلُه الناسَ جميعاً، ولم يتفوق عليه بالفضل والإنعام أحد، يقول عنه السيوطي: "وكان المتوكل جواداً مُمدَّحاً، يقال: ما أعطى شاعراً ما أعطى المتوكل"[3]، نلاحظ أن الشاعر كرر عبارة (أن يفاخر أو يسامى) مرتين، الأولى مبدوءة بالاسم (غني) والثانية مبدوءة بـ(جليل)؛ ليؤكد أن الممدوح: رفيع القدر، سامي المكانة، لا ينازعه في الفضل أحد، ولعل في التكرار ملمحاً آخر، هو رغبة البحتري في استدرار نواله وعطائه.

أما أثر التكرار على الإيقاع الداخلي للنص، فليس بخاف، إذ لجأ الشاعر إلى ترديد هذه العبارة مرة أخرى، وجعل من أحد ألفاظها قافية، وهو ما يسمى برد الأعجاز على الصدور؛ ليثري النغمة الخطابية، ويمد فيها؛ لتتلائم مع تعداد صفات الممدوح، وذكر شمائله الفاضلة، مما يعني "أن التكرار في الشعر يكاد يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الإنشاد، فالشاعر الذي يقصد بشعره إلى المحافل والمناسبات والجمهور، يكون دائماً أحرص ما يكون على إبلاغ رسالته عن طريق (تحفيظ) المستمع ما يقول"[4].

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص2006.

[2] المبر: المتفوق. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (برر).

[3] السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، **تاريخ الخلفاء**، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2003، ص276.

[4] حسين، أحمد طاهر، **المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم**، مجلة فصول، م3، ع2، فبراير/مارس/ أبريل، 1983، ص31.

إذاً فالشاعر لم يكتف بتكرار العبارة السابقة مرتين، بل كرر إحدى ألفاظها قافية؛ لتكون النغمة أكثر تأثيراً في المتلقي، ولتلفت –من ثم– انتباهه إلى المعنى الذي يتوخاه المبدع.

ومن نماذج تكرار العبارة، قوله من قصيدة يمدح فيها أبا مُسلم بن حُميد الطائي [1]:

وإنْ كانَ هذا البَيْت من مُلْكِ هاشِمِ قَوَاعِدُ هذا البَيْتِ مِنْ مَجْدِ طَيِّئٍ

إذا فَرَّ مِنْهُ كلُّ أَرْوَعَ صَارِمِ أُسُودٌ يَفِرُّ المَوْتُ مِنْهُمْ مَهَابةً

مَجامِعُ أَوْصَالِ النُّسُورِ الحَوَائِمِ مَصَارِعُهُم حوْلَ العُلا وقُبُورُهُمْ

يشير البحتري إلى عراقة أصل الممدوح، فهو من أهل بيت كلهم فارس شجاع، حتى يكاد يفر الموت من شدة بأسهم، فلا يصطرعون إلا حيث يكون المجد والعلا، وقبورهم في أوصال النسور القشاعم، كناية عن شجاعتهم، فهم لا يموتون إلا في ساحات القتال، لا على فرشهم كما يموت البعير في أرضه.

كرر الشاعر عبارة (هذا البيت) مرتين؛ لأنها تشكل محوراً تعبيرياً بارزاً في النص السابق، وألح عليها في تجربة قصيدته، لأنها –أيضاً– البؤرة التي تضيء جوانبه، فالممدوح في هذه الأبيات مدح مرتين الأولى بصفته الشخصية، والثانية من خلال مدح أهل بيته، فهو داخل فيهم ضمنياً، والتكرار على هذه الشاكلة، حيث جاء تكراراً أفقياً على مستوى البيت فحسب، مرة في صدره، وأخرى في عجزه، شكل قيمة موسيقية عمقت دلالة التعبير، فثمة اتساق وتناسب بين النغم بإيقاعه الممتد الناجم عن حرفي المد (الألف، والياء) ودلالة المعنى المشار إليه آنفاً.

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م3، ص1968.

ومن تكرار العبارة في شعر البحتري، قوله من قصيدة يمدح فيها إبراهيم بن الحسن بن سهل [1]:

هِبْرِزِيٌّ قَدْ نَالَ مِنْ كُلِّ فَنٍّ مِنْ فُنُونِ الآدَابِ حَظّاً عَظيماً[2]

ورَقيقُ الأَلْفَاظِ يَرْصُفُ في الأَسْـ ـمَاعِ دُرّاً ولُؤْلُؤاً مَنْظُوماً

أَتْعَبَتْهُ الْعُلا فابْقَتْ بِجِسْمِهِ مُتْعَبَاتٍ نُدُوباً وكُلُوماً[3]

فَتَراهُ في حَالَةٍ مَحْسُوداً وتَرَاهُ في حَالَةٍ مَرْحُوماً

يصف البحتري الممدوح بأنه جمع بين الشجاعة والفروسية والرياسة، والحظ الوافر من الأدب، فألفاظه رقيقة كأنها الدر واللؤلؤ، وتأثيرها في الأسماع لذيذ حسن، ومن نال الحظ الوافر من الرياسة والأدب فقد جمع بين الرياستين أو الوزارتين، وذلك قمة العلا التي تتعب صاحبها وتجهده حتى يقوم بها خير قيام، فهو من ناحية محسود على ما نال من الرفعة والشجاعة والفروسية، ورقة الألفاظ وعذوبتها، ومن ناحية أخرى مرحوم، إذ يدعو له من يراه على ذلك الحال بالرحمة والعون.

كرر الشاعر عبارة (تراه في حالة) مرتين؛ الأولى مقرونة بالحسد، والثانية مقرونة بالرحمة، فالدلالة التي توحي بها العبارة الأولى، هي ما أنعم الله عليه من نعمة الرياسة، وما حباه من الفروسية والشجاعة، فضلاً عن نعمة الأدب، فهو أديب رقيق العبارة عذب الكلم، ولهذا كثر حساده، ولا عجب في ذلك فمن يرفل في هاتيك النعم لابد أن يحسده الناس، أما العبارة الثانية فتدل

---

[1] البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م4، ص2059.

[2] هبرزي: القائد، أو الجميل الوسيم. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، مادة (هبرز).

[3] الندوب: آثار الجروح. كلوم: جروح، جمع كلم. انظر: **المصدر نفسه**، مادة (ندب).

على أن الرجل مجهد متعب يكاد ينوء بثقل هذه النعم، ولا سيما أنه حريص غاية الحرص على أن يبقى في المقام الأرفع في كل ناحية.

ولا أدل على ذلك من جسده الذي امتلأ جروحاً وآثاراً من طعنات الرماح، وضربات السيوف، إذا حملنا معنى البيت الثالث على الحقيقة لا على المجاز، وأوّلنا معنى (العلا) فيه بأنه كناية عن المعارك والحروب، ولذلك يدعو له كل من يراه على هذه الحال أن يرحمه الله ويعينه على حمل ثقل هذه الأمانة، ولا غرو أن يكون إبراهيم كذلك؛ فأبوه الحسن بن سهل السرخسي وزير المأمون، وعمه الفضل بن سهل ذو الرياستين[1]، ونلاحظ أن تكرار هذه العبارة قد أثرى الإيقاع في هذا البيت، وكشف عن الموسيقى عن طريق أكثر من لفظ مكرر داخل البيت، علاوة على مساهمته في شعرية الأداء.

وهذا يعني أن البحتري لم يكتف بالموسيقى المنبعثة من تكرار اللفظة الواحدة، أو المنبعثة من القافية، بل راح إلى ما هو أكثر غنى من الناحية الموسيقية؛ أعني تكرار العبارة، الذي يسهم إيقاعها في تشكيل المعنى تشكيلاً خاصاً [2].

ولعلي أستطيع القول، بعد دراستي للنماذج الشعرية في ديوان البحتري، والمتعلقة بتكرار العبارة في شعره: إن تكرار العبارة لم يشغل الحيز الذي شغله تكرار الحرف أو الكلمة، بمعنى أن تكرار الحرف جاء في المرتبة الأولى في شعره، ثم تلاه تكرار الكلمة وتكرار العبارة الذي جاء على

---

[1] انظر: ابن خلكان، أبو العباس أحمد بن محمد (ت681هـ) ، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978، م2، ص120.

[2] انظر: السعدني، مصطفى، **المدخل اللغوي في نقد الشعر: قراءة بنيوية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص130.

مستوى أفقي في أغلب الأحيان؛ أي في البيت الواحد، ولم يأت على مستوى القصيدة، أو المستوى العمودي.

فلاحظت أن البحتري ينهي التكرار عندما ينتهي المعنى، ولم يكن بدعاً في هذا الأمر، فالتكرار النمطي سواء أتعلق بالكلمة/اللفظة، أم بالعبارة، يعد سمة عامة للقصيدة العربية، والبحتري –كما هو معروف–شاعر محافظ على التقاليد الفنية القديمة في شعره، فهو حريص أشد الحرص على الإيقاع الذي يخدم المعنى ويقويه، فينغلق الإيقاع حينما ينغلق المعنى، انظر إلى قوله من قصيدة يمدح فيها أبا غالب بن أحمد بن المدبر [1]:

وما تابعٌ في المَجْدِ نَهْجَ عَدُوِّهِ كَمُتَّبِعٍ في المَجْدِ نَهْجَ أبِيْهِ

فكأنه يقول إن نهج عدوه هو الهروب أمامه في ساحة المعركة، وأن نهج أبيه الثبات وقت الشدائد وعدم الفرار من العدو مهما كانت قوتهم وشجاعتهم، فتكرار عبارة (في المجد نهج) جاءت من حيث إيقاعها على قدر معناها، فـ"تجمع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد، أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة في بيت من الشعر، أو في مقطع، أو في قصيدة، يقوم بوظيفة كنوع من (التيار الدلالي) على حد تعبير (إدجار آلان) [2]، مما ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصوتي وتماسكه في البنية الشعرية"[3].

---

(1) البحتري، **ديوانه**، مصدر سابق، م4، ص2399.

(2) **إدجار آلان بو**، Edgar Allan Poe، (ت1849م) ، ناقد أدبي أمريكي ومؤلف وشاعر ومحرر، ويعتبر جزءاً من الحركة الرومانسية الأمريكية. استرد بتاريخ 2014/10/1 من المصدر: http://ar.wikipedia.org/wiki

(3) فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص393.

الخاتمة

بعد أن منَّ الله تعالى على الباحث بإتمام هذه الرسالة، فقد خَلص إلى عدة نتائج، لعل من أهمها ما يأتي:

أولاً: توقف الفصل الأول الذي تحدث فيه الباحث عن تكرار الحرف وأثره في موسيقى شعر البحتري عند بعض النصوص الشعرية التي تجسد فيها هذا الضرب من التكرار، حيث لَحظ أن ترديد الأحرف التي أدار حولها الحديث، جاءت صدى وانعكاساً للمعاني التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي، كما أنها نهضت بدور فاعل في سبك النص وتماسكه، وربط أجزائه بعضها ببعض، علاوة على ما أحدثته من أثر جلي في الإيقاع الموسيقي الداخلي لهذه النصوص الشعرية، ومن ثم كان لها وقع نفسي خاص في نفسية المتلقي: قارئاً ومستمعاً؛ بما وشت به من مشاعر الأسى والحزن تارة، ومشاعر الفرح والسرور تارة أخرى. وعلى الرغم من إيمانه العميق بأن الحرف لا ينطوي في ذاته على مشاعر خاصة؛ بمعنى أنه ليس ثمة حرف يتسم بالحزن، وآخر يوسم بالفرح، إلا ما يوحي النص بذلك، حاول الباحث أن يستبطن العلاقة بين ترجيع بعض الحروف، وترديدها بصورة لافتة دون سواها، وبين الانفعالات المصاحبة لها، رابطاً ذلك بالجو العام للنص.

ثانياً: تبين له من خلال النصوص الشعرية التي لفتته فيها تكرار الكلمة، أن هذا النوع من التكرار على الرغم من بساطته، يحتاج إلى شاعر مطبوع، يمتاز بالتعبير السهل الممتنع، وذي ذائقة جمالية رفيعة المستوى، يضع اللفظة المكررة في موضعها المناسب، فهي أكثر قدرة على تحقق الدلالات النفسية العميقة.

لأنها قد تكون مشحونة بحمولات دلالية أرحب، إذا ما قورنت بالحرف، ويلحظ في تكرار الكلمة لدى البحتري أنه في الغالب تكرار أفقي، بمعنى أن الكلمة تكرر في البيت الواحد مرتين

فحسب، ولعل ما يفسر ذلك أن التكرار لم يكن عنده تكراراً عشوائياً، أو كيفما اتفق، بل كان دائماً ما يأتي في خدمة المعنى، وتحقيق الدلالة التي ترمي إليها الكلمة المكررة، هذا فضلاً عما تحدثه من إيقاع موسيقي أكبر مساحة وأشد قوة من إيقاع الحرف المكرر.

ثالثاً: وعالج في الفصل الثالث والأخير تكرار العبارة، وخلص إلى أن البحتري يعمد إلى العبارة، فيكررها عندما يشعر أن دفقاته الشعورية لا يمكن أن يستوعبها تكرار الكلمة، أو قد تكون هذه العبارة أكثر قدرة على عكس تجربته الشعورية، ولا سيما إذا شكلت محوراً تعبيرياً بارزاً في النص، كما أن النغمة المنبعثة من العبارة، يمكن أن تشكل بؤرة، قد تضيء جوانب النص ومبدعه من الناحية الفنية والنفسية، أضف إلى ذلك أن القيمة الحقيقية للإيقاع الموسيقي تنبع من تآلف مجموع الألفاظ في جمل متسقة التراكيب والأوزان، ومن ثم يشع في القصيدة لمسات وجدانية عاطفية أرحب أكثر مما يشعه تكرار الحرف أو الكلمة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1- إبراهيم، زكريا، **مشكلة الإنسان**، القاهرة، مكتبة مصر، (د.ط)، (د.ت).

2- ابن الأثير، ضياء الدين(ت637هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت).

3- ابن أبي الإصبع المصري، أبو محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد (ت654هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تح: حفني محمد شرف، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

4- الأزدي، ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن(ت321هـ)، **جمهرة اللغة**، علق عليه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

5- الأصبهاني، أبو عبد الله محمد بن عبد الله (ت420هـ)، **درة التنزيل وغرة التأويل**، تح: محمد مصطفى آيدين، منشورات جامعة أم القرى، السعودية، 2001.

6- الأقيشر الأسدي، المغيرة بن عبد الله، **ديوانه**، تح: محمد علي دقة، دار صادر، بيروت، 1997.

7- إليوت، ت.س، Thomas Stearns Eliot، وآخرون، **الشعر بين نقاد ثلاثة**، تر: خوري، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

8- أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1979.

9- أنيس، إبراهيم، **من أسرار اللغة**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978.

10- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981.

11- البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد(ت284هـ)، **ديوانه**، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1964.

12- البكري، عبد الله بن عبد العزيز(ت487هـ)، **معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع**، ت: مصطفى السَّقا، عالم الكتب، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

13- التطاوي، عبد الله، **القصيدة العباسية: قضايا واتجاهات**، مكتبة غريب، القاهرة، 1977.

14- التنوخي، أبو علي المحسن بن علي بن محمد (ت384هـ)، الفرج بعد الشدة للوقائع الغريبة والأسرار العجيبة، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.

15- التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999.

16- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)، **البيان والتبيين**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2010.

17- الجبوري، سامي شهاب أحمد، **شعر ابن الجوزي: دراسة أسلوبية**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان،2001.

18- الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد بن علي (ت816هـ)، **التعريفات**، وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2009.

19- ابن جني، أبو الفتح (ت392هـ)، **الخصائص**، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

20- ابن جني، أبو الفتح (ت392هـ)، **سر صناعة الإعراب**، ت: محمد حسن محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي شحادة عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

21- حاوي، إيليا، **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1967.

22- ابن خلكان، أبو العباس أحمد بن محمد (ت681هـ)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978.

23- أبي داود، سليمان بن الأشعث الأزدي السجستاني (ت275هـ)، **سنن أبي داود**، تح: شعيب الأرنؤوط، ومحمد كامل قره بللي، دار الرسالة العالمية، ط1، 2009.

24- درو، إليزابيث، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، تر: محمد الشوش، مكتبة لبنان، بيروت،1991.

25- ربابعة، موسى، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، مكتبة الكتاني، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، 2001.

26- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت456هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2006.

27- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى (ت386هـ)، **النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، تح: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

28- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت1205هـ)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح: عبد العليم الطحاوي، مراجعة: عبد الكريم العزباوي، وعبد الستار أحمد فراج، منشورات وزارة الإعلام، الكويت، 1974.

29- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (ت794هـ)، **البرهان في علوم القرآن**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، 1988.

30- الزركلي، خير الدين (ت1396هـ)، **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2000.

31- الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر (ت538هـ)، **أساس البلاغة**، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982.

32- الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر (ت538هـ)، **تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، رتبه وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003.

33- أبو زنيد، عثمان، **نحو النص إطار نظري ودراسات تطبيقية**، عالم الكتب، إربد، 2010.

34- زيتوني، عبد الغني أحمد، **الإنسان في الشعر الجاهلي**، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة،2001.

35- الزيدي، كاصد ياسر، **فقه اللغة العربية**، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل،1987.

36- السعافين، إبراهيم، **مدرسة الإحياء والتراث: دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر**، دار الأندلس، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

37- السعدني، مصطفى، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.

38- السعدني، مصطفى، **المدخل اللغوي في نقد الشعر: قراءة بنيوية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت).

39- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي (ت626هـ)، **مفتاح العلوم**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.

40- سلطان، منير، **بلاغة الكلمة والجملة والجمل**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993.

41- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت180هـ)، **كتاب سيبويه**، تح: عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

42- السيد، شفيع، **النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

43- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، **تاريخ الخلفاء**، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2003.

44- الشايب، فوزي حسن، **محاضرات في اللسانيات**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1999.

45- الشكعة، مصطفى، **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980.

46- الشكعة، مصطفى، **فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مطبعة المعرفة، 1958.

47- ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربية**، تر: مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996.

48- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت764هـ)، **الوافي بالوفيات**، تح: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2000.

49- الصميدعي، جاسم محمد، **شعر الخوارج: دراسة أسلوبية**، دار دجلة (ناشرون وموزعون)، عمان، 2010.

50- الصولي، محمد بن يحيى (ت335 أو 336هـ)، **أخبار أبي تمام وبآخره ذيل الأخبار من رواية الصولي**، تح: صالح أشتر، دار الفكر، دمشق، ط2، 1964.

51- الضالع، محمد صالح، **الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق**، دار غريب، القاهرة، 2000.

52- ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، 1996.

53- ضيف، شوقي، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د.ت).

54- الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

55- الطوانسي، شكري، **مستويات البناء الشعري عند محمد أبي سنة: دراسة بلاغية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

56- الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الآثار الإسلامية، الكويت، (د.ط)، (د.ت).

57- الطيبي، شرف الدين الحسين بن محمد بن عبد الله(ت743هـ)، **التبيان في البيان**، قرأه وعلق عليه: يحيى مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.

58- عاشور، فهد ناصر، **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

59- عبد اللطيف، محمد حماسة، **بناء الجملة الفعلية**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

60- عبد المطلب، محمد، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.

61- العبود، عبد الكريم توفيق، **الشعر العربي في العراق من سقوط السلاجقة حتى سقوط بغداد**، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1966.

62- عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

63- عتيق، عبد العزيز، **علم البديع**، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2006.

64- أبو العدوس، يوسف، **البلاغة والأسلوبية: مقدمة عامة**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1999.

65- عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني**، دار الجيل، 1982.

66- العشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979.

67- العف، عبد الخالق محمد، **التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر**، مركز رشاد الشوا، غزة، 2001.

68- العلوي، يحيى بن علي بن إبراهيم(ت749هـ)، **الطراز**، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002.

69- علي السيد، عز الدين، **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986.

70- عياد، شكري، **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة، بيروت، 1968.

71- عيد، رجاء، **التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998.

72- عيد، رجاء، **الشعر والنظم: دراسة في موسيقى الشعر**، دار الثقافة، القاهرة، 1975.

73- عيد، رجاء، **لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003.

74- عيد، يوسف، **شعر العذريين**، جمع يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، 1992.

75- غاشف، غيورغي، **الوعي والفن**، تر: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع146، 1990.

76- غريب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1952.

77- الغضنفري، منتصر عبد القادر، **تعدد الرؤى: نظرات في النص العربي القديم**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2011.

78- ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت395هـ)، **الصاحبي**، تح: السيد أحمد صقر، منشورات دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

79- ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت395هـ)، **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، (د.ط)، (د.ت).

80- الفرزدق، همام بن غالب (ت114هـ)، **ديوانه**، ضبطه وشرحه: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983.

81- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **مقدمة كتاب العين**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

82- فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، 1998.

83- فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

84- الفقي، صبحي إبراهيم، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.

85- الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب(ت817هـ)، **القاموس المحيط**، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005.

86- قاسم، مقداد محمد، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، دار دجلة، عمان، 2008.

87- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت276هـ)، **تأويل مشكل القرآن**، تح: السيد أحمد صقر، منشورات مكتبة دار التراث، القاهرة، ط2، 1973.

88- القرشي، عبد الرحيم بن شيت (ت625هـ)، **معالم الكتابة ومغانم الإصابة**، تح: محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.

89- القرعان، فايز، عارف، **في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري**، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2010.

90- القزويني، الخطيب (ت739هـ)، **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1935.

91- القيسي، أبو محمد مكي بن أبي طالب (ت437هـ)، **الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها**، تح: محيي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1981.

92- كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

93- الماوي، عبد السلام، **دراسة البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 1994.

94- مجنون ليلى، قيس بن الملوح، **ديوانه**، قدم له وشرحه: مجيد طراد، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1996.

95- محمد، إبراهيم عبد الرحمن، **قضايا الشعر في النقد العربي**، دار العودة، بيروت، ط2، 1981.

96- محمد، سراج الدين، **الرثاء في الشعر العربي**، دار الرتب الجامعية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

97- محمد، سراج الدين، **الفخر في الشعر العربي**، دار الرتب الجامعية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

98- أبو مراد، فتحي، **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2003.

99- المراغي، أحمد مصطفى، **علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع**، دار القلم، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

100- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي(346هـ)، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

101- ابـن مطيـر، الحسـين، **شـعره**، جمعـه وقـدم لـه: د. حسـين عطـوان، مجلـة معهـد المخطوطات العربية، القاهرة، م15.

102- ابن المعتز، عبد الله (ت296هـ)، **كتاب البديع**، اعتنى بـه إغناطيوس كراتشفوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1979.

103- ابن معصوم المدني، علي صدر الدين(ت1120هـ)، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، 1969.

104- المقدسـي، أنيس، **أمـراء الشـعر فـي العصـر العباسـي**، دار العلـم للملايـين، بيـروت، ط12، 1979.

105- مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربـة**، تر: سلمى الخضـراء الجيوسـي، مراجعـة: توفيق صـايغ، منشـورات دار اليقظـة العربيـة للتـأليف والترجمـة والنشـر، بيـروت، دار النهضـة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1963.

106- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981.

107- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرّم (ت711هـ)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

108- موريـه، س، **الشـعر العربـي الحـديث (1800-1970) تطـور أشـكاله وموضـوعاته بتـأثير الأدب الغربـي**، تر: شـفيع السـيد، وسـعد مصـلوح، دار الفكـر العربـي، القـاهرة، 1986.

109- ناصـف، مصـطفى، **الصـورة الأدبيـة**، دار الأنـدلس للطباعـة والنشـر والتوزيـع، (د.م)، ط2، 1981.

110- نافع، عبد الفتاح، عبد الله، **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985.

111- النويهي، محمد، **الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

112- الهاشمي، علوي، **السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب: تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً**، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، 1982.

113- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل (ت395هـ)، **الفروق اللغوية**، تح: محمد سليم إبراهيم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

114- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل (ت395هـ)، **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تح: محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981.

115- هلال، ماهر المهيدي، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.

116- الورقي، السعيد، **في الأدب والنقد العربي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.

117- ويلك، رينيه، وارين آوستن، **نظرية الأدب**، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992.

118- ياقوت، أبو عبد الله الحموي، **معجم الأدباء-إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تح: عمر فاروق الطباع، مؤسسة المعارف، دار ابن حزم، بيروت، 1999.

119- ياقوت، أبو عبد الله الحموي، **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

120- ياكبسون، رومان، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

الأبحاث:

1- بدر الدين، أميمة، **التكرار في الحديث النبوي الشريف**، مجلة جامعة، دمشق، م20، ع1+2، 2010.

2- بكور، حسن فالح، **طاقة اللغة وتشكيل المعنى في مديح البحتري للمتوكل (ميميته نموذجاً): دراسة نصية**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان، م36، ملحق، 2009.

3- بكور، حسن فالح، فؤاد فياض، **جماليات البنى التكرارية في شعر أبي العتاهية الزهدي**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، م9، ع2ب، 2012.

4- الجبوري، جمعة حسين يوسف، **تقنية التكرار في شعر أبي العباس ابن شكيل الأندلسي**، بحث غير منشور أُلقي في المؤتمر النقدي السابع عشر (الموروث الأدبي الأندلسي– قراءة جديدة)، جامعة جرش، جرش، (8–10) نيسان،2014.

5- الجعافرة، ماجد، **ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد**، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م12، ع1، 1990.

6- الجنابي، أحمد نظيف، **موسيقى الشعر -هل له صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟** مجلة الأقلام، بغداد، السنة الأولى.

7- حسين، أحمد طاهر، **المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم**، مجلة فصول، م3، ع2، أبريل/فبراير/مارس، 1983.

8- داودي، وهاب، **البنيات المتوازية في شعر مصطفى الغماري (التوازي والتكرار)**، مجلة المخْبَر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري-جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014.

9- رزقة، يوسف موسى، **مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)**، مجلة بيت لحم، م11، ع2، 2002.

10- السيد، شفيع، **أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء**، مجلة إبداع، القاهرة، ع6، السنة الثانية، يونيو، 1984.

11- العبد، محمد، **سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور**، مجلة فصول، القاهرة، م7، ع1، 1987.

12- عبد الوهاب، سعاد، **ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل**، المنارة، م10، ع3، 2004.

13- القرارعة، سالم عبيد عبد المحسن، **ظاهر التكرار في شعر ابن الجنان الأندلسي**، مجلة الدراسات العربية، جامعة المنيا، (د.ع)، (د.ت).

14- كمال، محمد، **علوة الحلبية وظاهرة الطيف عند البحتري**، مجلة التراث العربي، القاهرة، م2، ع2.

15- محجوب، فاطمة، **التكرار في الشعر**، مجلة شعر (القاهرة)، ع8، أكتوبر، 1977.

16- نصير، أمل، **التكرار في شعر الأخطل**، مؤتة للبحوث والدراسات، مؤتة، الكرك، م20، ع8، 2005.

الرسائل الجامعية:

1- سويلم، مختار، **التكرار اللفظي في شعر النقائض: جرير والفرزدق نموذجاً**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2010.

2- الكبيسي، عمران، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، القاهرة، 1979.

3- مجيد، جواد رشيد، **الشكوى في شعر القرن الرابع الهجري**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1988.

4- الهمص، سامي حماد، **شعر بشر بن أبي حازم**، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة الأزهر، غزة،2007.

مواقع الإنترنت:

1. http://ar.wikipedia.org/wiki.

Abstract

Role of Iteration in Al Buhtiri's Musical Poetry

This study entitled "Role of Iteration in Al Buhtiri's Musical Poetry" sought to identify the relation between letter, word, and statement reiteration and music produced in the poetical text; and also intended to explore the modulation generated by the iterated letter, word or statement.

However there are no discrete letters, words, or statements specifically coined for rejoice or sadness; this author attempted to establish a relation between reiteration of a letter, word or a statement in specific and the modulation inspired. In addition, the researcher tries to identify strengthens and weakness of a tone through linking the voiced and whispered letters and meaning the poet intended to communicate to the receiver.

This study was organized into introduction, overview, and three chapters. The introduction included significance of the study, objectives, rationales and methodology, prior studies addressed Al Buhtiti's poetical works and life history.

The overview section explained the concept of iteration technically and linguistically, and it is meaning for classic and modern linguists, and identified its role in the musical rhythm inside the literary text. Chapter one approached the musical effect of the letter in Al Buhtiri's poetry. Chapter two addressed the role and musical effect of word in Al Buhtiri's poetry; while chapter three identified the role and musical effect of the iterated statement in Al Buhtiri's poetry.

The conclusion demonstrated major results reached by this study